

A painting of a human foot in shades of orange and brown, positioned at the bottom. Three green beans are arranged vertically above the foot. A bright yellow sun is in the upper left. The background is a solid blue color.

Travellers Interactivos

N. 27

Vol. 12, 2022

ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 27, Vol. 12, 2022

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Álvaro Hattner – UNESP/São José do Rio Preto, Brasil
Prof. Dra. Ana Isabel Gouveia Boura – Universidade do Porto, Portugal
Prof. Dra. Anna Patrícia Zakem China – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires – UNESP/Araraquara, Brasil
Prof. Dr. Antonio Ponciano Bezerra – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Arturo Casas – Universidad de Santiago de Compostela, Espanha
Prof. Dr. Carlos Eduardo Fernandes Netto – FATEC/Bebedouro, Brasil
Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dra. Clarissa Loureiro Marinho Barbosa – UPE/Petrolina, Brasil
Prof. Dra. Cláudia Parra – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – UFMS/Três Lagoas, Brasil
Prof. Dr. Denson André Pereira da Silva – UFAL/Sertão, Brasil
Prof. Dra. Elis Regina Fernandes Alves – UFAM-IEAA/Humaitá, Brasil
Prof. Dra. Fani Miranda Tabak – UFTM/Uberaba, Brasil
Prof. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – UFU/Uberlândia, Brasil
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – UERJ/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dra. Isabel Cristina Michelin de Azevedo – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dra. Leilane Ramos da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo – UNESP/Araraquara, Brasil
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – UFRRJ/Seropédica, Brasil
Prof. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – IFSP/Capivari, Brasil
Prof. Dra. Mariana Bolfarine – UFMT/Rondonópolis, Brasil
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – UNIP/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dra. Milca Tscherne – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Me. Nicolás Totti Leite – UFSJ/São João Del-Rei, Brasil
Prof. Me. Paulo Ricardo Moura da Silva – IFMG/Ouro Preto, Brasil
Prof. Dra. Raquel Meister Ko. Freitag – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dra. Renata Ferreira Costa Bonifácio – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Rodrigo Michell dos Santos Araujo – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Vanderlei José Zacchi – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Wilton James Bernardo dos Santos – UFS/São Cristóvão, Brasil

EDITORIA

Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
Raquel Meister Ko. Freitag – *Editora-adjunta*

ORGANIZAÇÃO:

Alexandre de Melo Andrade – UFS
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa – UFG

NORMALIZAÇÃO


Paulo Bomfim – *Biblioteconomia/UFS*

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Paloma Batista Cardoso
João Victor Rodrigues Santos

PROJETO GRÁFICO e DIAGRAMAÇÃO

Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

 <https://doi.org/10.51951/ti.v12i27>

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 27, Vol. 12
(2022) - São Cristóvão : UFS, 2022 -

Quadrimestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de
Sergipe. Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



Esta obra é distribuída sob uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações - 4.0 Internacional

Universidade Federal de Sergipe – UFS
Departamento de Letras Vernáculas

Av. Marechal Rondon, s/n – Rosa Elze – São Cristóvão
Fone: (79) 3914-6730

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br
<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES:



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO Alexandre de Melo ANDRADE e Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA	4
<i>JORGE DE LIMA NO CONTEXTO DA LITERATURA MODERNISTA BRASILEIRA</i>	
AS EPÍGRAFES DE INVENÇÃO DE ORFEU Suene HONORATO	8
ENTRE DELÍRIOS E VERTIGENS: IMERSÕES EXTEMPORÂNEAS NA ILHA DE ORFEU Sergio Carvalho de ASSUNÇÃO	18
A INFÂNCIA DAS VANGUARDAS E "O MUNDO DO MENINO IMPOSSÍVEL", DO FOLHETO AO LIVRO Vagner CAMILO	37
UMA TORRE DE GUERRA: ANÁLISE DA IMAGEM DA TORRE DE MARFIM EM DOIS SONETOS DE JORGE DE LIMA Rafael Iatzaki RIGONI	57
A ETERNA CHAMA E A MELODIA INFINITA: LEITURA DE UM SONETO DE JORGE DE LIMA Fabrício Carlos CLEMENTE e Luana Uchôa TORRES	71
JORGE DE LIMA E O JOGO IMAGÉTICO ENTRE AS FOTOMONTAGENS E A POESIA Gabriela Ribeiro MARTINS NETA	88
O HERÓI MELANCÓLICO EM O ANJO, DE JORGE DE LIMA José Antonio Santos de OLIVEIRA	104
O EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO NO ROMANCE DE JORGE DE LIMA: DO LEGADO DA GERAÇÃO DE 22 AO ROMANCE DE 30 Samara Inácio da SILVA e Manoel Freire RODRIGUES	120
ENTREVISTA COM FÁBIO DE SOUZA ANDRADE SOBRE A OBRA DE JORGE DE LIMA Alexandre de Melo ANDRADE e Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA	135
CARTA INÉDITA DE JORGE DE LIMA PARA ADOLFO CASAIS MONTEIRO Arnaldo SARAIVA	143

JORGE DE LIMA NO CONTEXTO DA
LITERATURA MODERNISTA BRASILEIRA

APRESENTAÇÃO

Mais de cem anos da estreia de Jorge de Lima na literatura, sua obra firmou-se como uma das mais contundentes da lírica brasileira. Tendo surgido em meio à fase heroica do nosso Modernismo, o poeta teve participação expressiva na poesia mística que caracterizou um dos vieses da segunda geração, unindo o sincretismo religioso de ordem cristã a uma reflexão sobre a criação poética, aproximando metalinguagem e metafísica, poesia e sagração. Ao encontrar as realidades históricas na totalidade universal, transitou pelos contextos regionais em busca do ritmo e da sabedoria cósmica, unindo localismo e universalismo de modo ímpar na poesia brasileira. Não esteve à margem das vanguardas; comumente associado ao movimento surrealista, engendrou uma obra imagética, com metáforas insólitas, plasticizada por ritmos ora próximos da tradição, ora aparentemente fluidos, de uma espontaneidade que camufla seu trabalho de elaboração. Entrecruzando a mítica e a mística, o poeta dialoga aspectos caros do passado mais remoto com atmosferas poéticas e temas próprios do século XX, como a guerra, os governos totalitários, as mais variadas formas de opressão e o contexto político e social brasileiro.

O texto de chamada deste dossiê propôs “compor um panorama crítico do escritor, acolhendo artigos que apresentem estudos interpretativos e analíticos de sua obra”, o que consideramos de extremo valor, tanto pela necessidade de reconhecimento e de estudos acerca de sua obra em particular quanto pelos modos com que sua produção reverbera na contemporaneidade. Composta de oito artigos, uma entrevista e uma carta inédita, a edição contempla tais propósitos, com leituras críticas de obras e de conjuntos de obras, entre poesia, prosa e fotomontagens.

Abrindo a edição, Suene Honorato faz uma leitura das epígrafes de Jorge de Lima no livro *Invenção de Orfeu*, lidas em conjunto e em relação com a obra, em artigo intitulado “As epígrafes de *Invenção de Orfeu*”. A mesma obra é referendada no texto seguinte, de Sérgio Carvalho de Assunção, que a compreende “Entre delírios e vertigens: imersões extemporâneas na ilha de Orfeu”; o autor reúne elementos vários da obra, num amálgama que dispensa a leitura rígida, tentando capturar modos e formas de organização da ilha movediça criada por Jorge de Lima.

Em “A infância das vanguardas e ‘O mundo do menino impossível’, do folheto ao livro”, Vagner Camilo detém-se sobre o poema de 1927, compreendido na perspectiva do poeta adulto transfigurado no entretenimento infantil, propondo leituras críticas do poema isolado, mas também “como parte de uma unidade maior”. Rafael Iatzak Rigoni, por seu turno, parte da imagem da torre em dois sonetos do *Livro de Sonetos* (1949) para explorar tensões que, ao contrário de recusarem o real e a comunicação, estruturam sua “negatividade”; trata-se de “Uma torre de guerra: análise da imagem da torre de marfim em dois sonetos de Jorge de Lima”. O artigo “A eterna chama e a melodia infinita: leitura de um soneto de Jorge de Lima” também faz leitura crítica de um soneto de *Livro de Sonetos*; Fabrício Carlos Clemente e Luana Uchôa Torres leem o poema “Essa pavana é para uma defunta” em sua relação de afirmação e transgressão do modelo clássico, tendo como aspecto central a relação entre poesia e música.

Os três artigos seguintes se dedicam a outras abordagens da obra limiana, para além do estudo da poesia. Gabriela Martins Ribeiro Neta, em “Jorge de Lima e o jogo imagético entre as fotomontagens e a poesia”, debruça-se sobre as fotomontagens de *A pintura em pânico* e o poema *Invenção de Orfeu*, com vistas a explorar aspectos como o insólito, o sonho e o surrealismo. O romance *O anjo* (1934) é objeto de estudo do próximo artigo; em “O Herói melancólico em *O anjo*, de Jorge de Lima”, José Antonio Santos de Oliveira dá ênfase à “construção melancólica da personagem Herói”, entrevista pelo seu arrefecimento diante do avanço tecnológico do mundo. Fechando a seção de artigos, Samara Inácio da Silva e Manoel Freire Rodrigues trafegam pela ficção romanesca de Jorge, de modo mais geral, observando suas relações com o Modernismo da fase heroica e o modernismo regionalista de 1930, no texto que se intitula “O experimentalismo estético no romance de Jorge de Lima: do legado da geração de 22 ao romance de 30”.

Num segundo momento deste dossiê, apresentamos uma entrevista com Fábio de Souza Andrade – expoente da crítica contemporânea limiana. Andrade organizou antologias crítica da obra poética de Jorge, além de edições, posfácios e aparatos críticos a seu poema maior, *Invenção de Orfeu*. Na entrevista, realizada por Alexandre de Melo Andrade e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, o crítico fala sobre questões caras da obra e da crítica em torno do escritor, como a relação entre o misticismo e a abordagem social, as fases de sua produção, sua atualidade, os modos de composição da *Invenção de Orfeu*, a vertente órfica do catolicismo, o olhar da crítica mais contemporânea e a relação instituída entre sua obra e os leitores.

Encerrando a edição, constamos uma carta de Jorge de Lima para Adolfo Casais Monteiro, datada de 1936, com texto de apresentação de Arnaldo Saraiva. O crítico português tece comentários acerca das relações de Jorge de Lima com os poetas portugueses e trata de algumas questões que marcam o diálogo, que era frequente, entre os dois escritores. A carta foi publicada no n. 50 de julho de 1979 na Revista *Colóquio/Letras*, de Lisboa, cabendo à *Travessias Interativas* publicá-la pela primeira vez no Brasil.

Não nos é possível concluir esta apresentação sem fazer os justos agradecimentos: 1) aos autores dos artigos, que certamente estão contribuindo consideravelmente para a fortuna crítica de Jorge de Lima, com novos olhares sobre sua obra; 2) a Fábio de Souza Andrade, pela disponibilidade e gentileza em nos confiar a entrevista, tão enriquecedora; 3) a Arnaldo Saraiva, que nos cedeu a republicação da carta inédita no Brasil de Jorge de Lima para Adolfo Casais Monteiro, complementada pelo seu texto de apresentação; 4) ao conselho editorial e aos pareceristas *ad hoc*, que nos auxiliaram na leitura crítica dos textos. É gratificante, para a equipe da *Travessias* e para nós, organizadores do dossiê, perceber o volume de informações e análises críticas que ora disponibilizamos, tendo a certeza de que a obra de Jorge de Lima merece todas essas leituras.

Alexandre de Melo Andrade
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa
Organizadores

Interativos Travessias

**JORGE DE LIMA NO CONTEXTO DA
LITERATURA MODERNISTA BRASILEIRA**

AS EPÍGRAFES DE INVENÇÃO DE ORFEU

THE EPIGRAPHS IN INVENÇÃO DE ORFEU

Suene HONORATO¹

RESUMO: *Invenção de Orfeu* é um poema pródigo em referências, subtítulos, formas e temas. A prodigalidade também está nas cinco epígrafes escolhidas por Jorge de Lima. Lidas em conjunto e em relação com a obra, essas epígrafes apontam para a oscilação entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética, contradição que estrutura o poema de ponta a ponta.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*. Epígrafes.

ABSTRACT: Many references, subtitles, forms and themes can be found in *Invenção de Orfeu*. This prodigality can be found also in the five epigraphs chosen by the author, Jorge de Lima. These epigraphs – read together and in relation to the work – point to the oscillation between affirming and denying the founding power of the poetic word. This contradiction structures the poem from beginning to end.

KEYWORDS: Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*. Epigraphs.

Há quase dez anos, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), defendi a tese de doutorado *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*, orientada pelo prof. Dr. Paulo Franchetti. Minha hipótese geral era a de que o poeta, personagem central em *Invenção de Orfeu*, oscila entre afirmar e negar o poder de fundar mundos pela palavra poética. A obra se estrutura a partir desse movimento contraditório, representado especialmente na figura de Orfeu, a quem a lira confere um poder específico (o de apaziguar todos os seres enquanto é tocada), mas inútil (quando se trata de trazer Eurídice de volta do Hades). Orfeu detém um poder impotente; a lira fracassa, num mar de dimensões épicas, em torno da ilha-poema que deseja fundar. E só quando o poema acaba, no final do Canto X (“Missão e promessa”), parece haver alguma esperança de que esse poder fundante possa se efetivar.

A aventura do poeta, entre afirmar e negar o poder fundante da palavra, é uma aventura de linguagem, compartilhada socialmente. Além disso, o processo de composição – ou “montagem”, como chamou Luiz Busatto (1978) – inclui a apropriação de um número expressivo de signos culturais, desde o próprio Orfeu, passagens da *Carta de Caminha*, versos de *Os lusíadas* (Luiz de Camões), *O paraíso perdido* (John Milton), *A divina comédia* (Dante Alighieri), *Eneida* (Virgílio), até versículos bíblicos, do Gênesis ao Apocalipse, que assumem novos sentidos dentro do universo

1. Doutora em Teoria e História Literária. Departamento de Literatura. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4646-724X>. E-mail: suenehonorato@letras.ufc.br.

poético de *Invenção de Orfeu*. Elementos extra-literários entram na composição do plano geral da obra, que faz referência a eventos históricos desde as “descobertas” do século XVI até a Segunda Guerra Mundial no século XX, encerrada pouco antes da publicação do poema em 1952.

Por tudo isso, recusei a ideia de que *Invenção de Orfeu* fosse uma obra “hermética”, no sentido de dobrada sobre si mesma, refratária à comunicação, intransitiva. Optei por realizar uma leitura política, em sentido amplo, em diálogo com as ideias de que: 1) não haveria dissociação, mas mediação entre lírica e sociedade, sujeito e objeto, na medida em que cada elemento se constitui em relação ao outro, ainda que por vezes a lírica pareça evocar a expressão do sujeito individual (ADORNO, 2003); 2) a relativa “opacidade” da lírica moderna não implica recusa à comunicação, mas distensão das possibilidades comunicativas da linguagem poética e percepção da opacidade inerente a toda linguagem (HAMBURGER, 2007); e 3) a escrita literária pode ser lida como alegoria da constituição estética da sociedade, em que a “partilha do sensível” ao mesmo tempo afirma e tensiona as relações entre o visível e o dizível distribuídas socialmente (RANCIÈRE, 1995).

Naquele momento, busquei compreender a negação de que a palavra poética pudesse fundar mundos como um “desejo transitivo” inscrito na própria obra². A imagem da oscilação entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética foi se tornando mais concreta ao longo da pesquisa. Interpretei esse movimento como recusa de dotar o presente poético, sempre sombrio, de um sentido épico, nos termos camonianos: “Nem tudo é épico e oitava-rima” (LIMA, 1997, p. 641). *Invenção de Orfeu* se faz uma epopeia antiépica, por recusar a celebração das guerras de conquistas.

O poema é pródigo em formas e temas. Também é pródigo em epígrafes: quatro citações bíblicas e uma citação de Guillaume Apollinaire. De certo modo, a profusão de epígrafes enfatiza o movimento oscilatório entre negar e afirmar o poder fundante da palavra poética. No texto a seguir – originalmente anexado à tese como “apêndice”³ –, analiso brevemente como essas epígrafes dialogam entre si e com a hipótese geral defendida na tese.

2. Refiro-me aqui ao título do primeiro capítulo da tese (HONORATO, 2013, p. 1).

3. Cf. Honorato (2013, p. 161-170). Em relação à hipótese geral defendida na tese, poucas alterações foram feitas para esta versão do texto. Hoje talvez outros assuntos fossem para mim mais urgentes numa (re)leitura de *Invenção de Orfeu* e do meu próprio trabalho, como por exemplo a abordagem de temáticas indígenas e/ou a relação da obra com teorias “raciais”, a partir do livro em alemão (e ainda sem tradução para o português) publicado por Jorge de Lima na Alemanha nazista, *Rassenbildung und rassenspolitik in Brasilien* (listado entre os ensaios do autor na edição da poesia completa, pela Nova Aguilar, em 1997). Aguardo momento oportuno para retomar essa pesquisa. Por ora, acredito que o texto a seguir ainda tenha algum interesse porque a fortuna crítica de *Invenção de Orfeu* pouco se referiu à epígrafe retirada do texto de Apollinaire. Exceção, nesse caso, é a tese de Daniel Glaydson Ribeiro (2016), que dedica um capítulo inteiro a essa epígrafe. Entre outras considerações, o pesquisador chama a atenção para a relação do texto de Apollinaire com o profeta bíblico Isaías, para quem o método da profecia por parábolas, revelado por Deus, teria a ver com um des-entendimento: “A parábola se constitui portanto através de uma negatividade, fundamentando-se no des-entendimento que (se) antecipa (a) o entendimento, se é que este último devirá [...]” (RIBEIRO, 2016, p. 98 – grifo do autor). Além disso, Ribeiro (2016, p. 117) enfatiza que a epígrafe de Apollinaire ajuda a compreender as múltiplas faces da voz poética em *Invenção de Orfeu*: “a centuplicação do mago-poeta pode ser considerado tema capital de ‘Onirocritique’”.

Índice para os sentidos assumidos por um texto, as epígrafes apontam sutilmente suas linhas-mestras, iluminando algo que, de outro modo, talvez ficasse subentendido; servem como advertência aos leitores. Jorge de Lima foi pródigo nesse quesito: são cinco as epígrafes que marcam o texto de *Invenção de Orfeu* e, somadas, chamam a atenção para a relevância da ideia de “construção” ou de fundação de mundo como base para o poema. Estão dispostas em sua abertura da seguinte maneira:

E, quando a casa se edificava, faziam-na de pedras lavradas e perfeitas; e não se ouviu martelo, nem machada, nem instrumento algum de ferro, enquanto ela se edificava.

III Reis, 7

E revestiu com tábuas de cedro os vinte côvados a partir do fundo do templo, desde o pavimento até ao mais alto, e destinou-o para a casa interna do oráculo, ou Santo dos Santos.

III Reis, 16

Lavrou também nas superfícies, que eram de bronze, e nos cantos, querubins, e leões, e palmas, apresentando como que a figura de um homem em pé, e com tal arte que não pareciam gravados, mas sobrepostos ao redor. Deste modo fez dez bases do mesmo molde da mesma medida, e de escultura semelhante. Fez também dez bacias de bronze, cada uma das quais continha quarenta batos, e era de quatro côvados; e pôs cada bacia sobre cada uma das dez. E, das dez bases, pôs cinco na parte direita do templo, e cinco na esquerda; e pôs o mar na parte direita do templo, entre o oriente e o meio-dia.

III Reis, 36, 37, 38 e 39

Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo.

9. Isaías, XLII, 10

J'étais ganté. Les insulaires m'emmenèrent dans leurs vergers pour que je cueillisse des fruits semblables à des femmes. Et l'île, à la dérive, alla combler un golfe où du sable aussitôt poussèrent des arbres rouges. Une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement et tout un peuple l'admirait sans se lasser. Je retrouvai sur le sol la tête faite d'une seule perle qui pleurait. Je brandis le fleuve et la foule se dispersa. Des vieillards mangeaient l'ache et immortels ne souffraient pas plus que le morts. Je me senti libre, libre qu'un fruit mur. Un troupeau d'arbres broutait les étoiles invisibles et l'aurore donnait la main à la tempête. Dans les myrtaies, on subissait l'influence de l'ombre. Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir. Ils brandissaient d'autres fleuves qui s'entrechoquaient avec un bruit argentin.

Guillaume Apollinaire

IL Y A – p. 240, 241 – *Onirocritique*⁴

4. Nenhuma das sete edições de *Invenção de Orfeu* que consultei fazem a tradução da epígrafe em francês. Trata-se das edições publicadas por: Livros de Portugal (Rio de Janeiro, 1952); José Aguilar (Rio de Janeiro, 1974); Ediouro (Rio de Janeiro, s/d); Nova Aguilar (Rio de Janeiro, 1997); Record (São Paulo, 2005); Cosac Naify (São Paulo, 2013); e Alfaguara (Rio de Janeiro, 2017). Optei por não traduzir, além dela, os trechos da peça *L'enchanteur purrissant*, de Guillaume Apollinaire, citados a seguir. Há uma tradução brasileira da peça publicada pela L&PM em 1998, feita por Gonçalves de Barros Carvalho e Mello Mourão.

As três primeiras epígrafes, retiradas do terceiro livro de Reis⁵, são referentes a traduções portuguesas da Vulgata de São Jerônimo: as duas primeiras segundo Pe. Antônio Pereira de Figueiredo, em tradução realizada no final do século XVIII; a terceira, na versão do Frei Matos Soares, publicada em 1942. Falam sobre a construção do templo de Deus e do palácio de Salomão.

Segundo o relato bíblico, Salomão, conseguindo administrar com justiça e sabedoria divinas os conflitos em seu reino, concretiza a promessa feita pelo pai, Davi, de construir o templo divino. A descrição, nas epígrafes, é a de um ambiente suntuoso e de amplas proporções, realizado com destreza a partir de materiais nobres.

Observa-se, no primeiro excerto, que o recorte do versículo parece conferir autonomia à linguagem bíblica de fundação de mundo, pois a indeterminação do sujeito do verbo “fazer” associada à ausência de ruídos confere à construção do templo um aspecto mítico, como se fosse edificado sem a interferência humana; ao passo que, no contexto bíblico, a ausência de ruídos pode ser percebida de maneira mais objetiva na afirmação de que as pedras haviam sido talhadas antes de a construção se iniciar, daí martelos e outros instrumentos não se fazerem necessários. O versículo que constitui a segunda epígrafe segue, no texto bíblico, a promessa feita por Deus de habitar o Templo e não abandonar seu povo, caso Salomão observasse seus mandamentos. Por isso, Salomão constrói o oráculo ou Santo dos Santos, para o qual o trecho chama a atenção.

O recorte do texto bíblico para as epígrafes valoriza a autonomia da linguagem na capacidade de fundar “novas realidades”. A crença nessa possibilidade é um dos pilares de *Invenção de Orfeu*, em que o poeta assume a missão de fundar a ilha-poema a partir da linguagem: “Chamo as coisas com os versos que eu quiser, / os mistérios, os medos, os três reinos, / e esse reino que eu vim reiniciar” (LIMA, 1997, p. 782). O poeta ao construir o poema, como Salomão ao construir o templo, assume uma missão: “Não foi para ser belo que Ele o criou / mas para testemunhar, testemunhar-se, / testemunhar Sua Obra. Vocação” (LIMA, 1997, p. 728). A renovação das promessas de Deus com o povo eleito, motivada pela reincidência no pecado, é um tema que o poeta de *Invenção de Orfeu* transforma em metáfora para a composição do poema; como fundação de uma nova cosmogonia, desejará ser o lugar da revelação da presença do sagrado no mundo, tal qual o templo bíblico.

A terceira epígrafe, referente à construção do palácio de Salomão, destaca o trabalho do artesão na decoração do palácio. Na arte do artesão, representa-se um microcosmo: anjos, animais, o homem e o mar, todos de bronze. Sua destreza permite que os objetos representados deem a impressão de coisas reais. Essa epígrafe dialoga com o trabalho do poeta como artífice da linguagem, cuja missão é fundar a ilha segundo uma imagem verossímil. O Canto II de *In-*

5. Edições mais recentes, como a da Alfaguara, trazem a seguinte informação: “[...] a nomenclatura I a IV Reis deve-se à tradução do grego e do latim que coloca os livros I e II Samuel (no original hebraico) como I e II Reis e o habitual I e II Reis (no original hebraico) como III e IV Reis. A equivalência com a *Bíblia de Jerusalém* seria, respectivamente, I Reis, cap. 6, v. 7; I Reis, cap. 6, v. 16; I Reis, cap. 7, vv-36-9 e Isaías, cap. 42, v. 10. (N. E.)” (LIMA, 2017, p. 8).

venção de Orfeu, “Subsolo e supersolo”, e o Canto IV, “As aparições”, por exemplo, são povoados por criaturas que surgem da imaginação/memória do poeta e habitam a ilha.

A quarta epígrafe foi retirada da segunda parte do livro de Isaías, “Livro da consolação de Israel”, dedicado ao anúncio das boas-novas que virão com o fim do cativeiro babilônico. Provavelmente o trecho – que não encontra correspondência textual com nenhuma das traduções bíblicas em língua portuguesa – foi alterado por Jorge de Lima, destacando a presença das “ilhas” no versículo original. Compare-se a epígrafe “Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo” com Is 42, 9-10, segundo a *Bíblia de Jerusalém*: “As primeiras coisas já se realizaram, agora vos anuncio outras, novas; antes que elas surjam, eu vo-las anuncio. Cantai a Iahweh um cântico novo, cantem o seu louvor desde as extremidades da terra os que descem ao mar e tudo o que o povoa, as ilhas e os seus habitantes”. Preservou-se a metáfora bíblica, em que todos os seres cantam o anúncio das coisas novas que surgirão; porém, somente as ilhas permaneceram na citação. Em *Invenção de Orfeu*, a ilha é o microcosmo em que se dará a tentativa de fundação da nova cosmogonia pelo poeta, onde todos os seres se reúnem.

As epígrafes bíblicas, em conjunto, parecem afirmar a crença de que a palavra (poética) pode fundar mundos novos. No entanto, a afirmação desse poder fundante em *Invenção de Orfeu* nunca deixa de assinalar sua precariedade. Por isso, será preciso sempre tentar o recomeço impossível, como propõe o poeta ao final dos dez cantos perguntando “E como designar? [...]” (LIMA, 1997, p. 800).

A última epígrafe se refere à obra de estreia do poeta francês Guillaume Apollinaire, *L'enchanteur purrissant*, publicada em 1909. A expressão “*IL Y A*”, cujo som se aproxima de “ilha”, não aparece na edição consultada⁶. Ao lado das referências bíblicas, cujo recorte lhes acentua o aspecto mítico, desvinculadas do contexto de origem, o trecho pontuado por imagens surrealistas destoa pela estranheza e violência das imagens ao oferecer uma antropogonia que parte de um assassinato coletivo: “*Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 76).

Diferentemente da afirmação do poder fundante da palavra poética que se depreende dos recortes bíblicos em relação a *Invenção de Orfeu*, *L'enchanteur purrissant* aponta outra direção, ao comentar um tema caro à modernidade: a falta de visibilidade da arte. Desde Baudelaire, o poeta perdeu na lama sua auréola; meio século depois, Apollinaire dá um passo adiante no que diz respeito à reformulação das formas de dizer da poesia moderna. Fomentador das vanguardas europeias, foi responsável por cunhar o termo “surrealismo”. Em suas obras, a postura assumida em relação à modernidade não é a da desconstrução da tradição, mas sua releitura, de maneira que, através de procedimentos formais que a atualizam, possa figurar questões do presente.

6. Ribeiro (2016, p. 96) informa que *Il y a* é uma antologia publicada por Apollinaire em 1925 em que “Onirocritique” “[...] é reproduzido como trecho independente de *L'enchanteur purrissant* [...]”.

O livro é uma peça de teatro mesclada com trechos narrativos em torno da lenda do mago Merlin e seu amor pela feiticeira Viviane, personagens do Ciclo Arturiano. A narrativa inicia-se com a seguinte pergunta: “*Que deviendra mon coeur parmi ceux que s’entr’aiment?*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 7). A partir daí, o narrador relata o episódio da concepção de Merlin, quando uma jovem donzela foi seduzida por um demônio que se apresentou uma noite em seu quarto. Aos doze anos, Merlin é enviado a Uther Pendragon; mais tarde, usará seus poderes mágicos para que este conquiste a duquesa da Cornualha, Igraine, enquanto seu marido Gorlois era assassinado numa emboscada.

Segundo a lenda, da traição de Pendragon e Igraine nasceria o futuro Rei Artur, educado por Merlin. Porém, a narrativa sobre o “encantador em putrefação” interrompe – e desvia – justamente nesse ponto a referência à mitologia bretã: logo após ajudar Pendragon a conquistar Igraine, Merlin, decepcionado por ter conhecido a perversidade humana, refugia-se numa floresta profunda e obscura. Ali conhece Viviane e por ela se apaixona. Tencionando enganar Merlin, Viviane propõe, em troca de seu amor, que ele a inicie no conhecimento mágico. Depois de muito aprender, ela o faz entrar dentro de um túmulo, em meio à floresta “*profonde, obscure et périlleuse*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 9).

Dentro do túmulo, o encantador em breve entrará em putrefação. A peça/narrativa se concentra nesse desvio da lenda, incluindo aí diversas vozes. Dentro da floresta profunda e obscura, iniciar-se-á uma discussão sobre a morte de Merlin, da qual ele mesmo participa, já que se “*il était immortel de nature et [...] sa mort provenait des incantations de la dame, l’âme de Merlin resta vivante en son cadavre*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 10). Um sem número de personagens integram o debate sobre Merlin estar ou não morto, sobre a necessidade ou não de procurá-lo; alguns se colocam a favor da busca, outros contra. Recurso teatral, a discussão sobre a busca de Merlin vai se tornando uma estratégia para que cada personagem se revele. A fala do corvo é exemplar desse procedimento: “*Ils sont bien méchants ceux qui fabriquent des tombes. Ils nous privent de notre nourriture et les cadavres leur sont inutiles*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 14).

Levado ao extremo, o procedimento de autocaracterização permite que figurem na peça/narrativa personagens que não se relacionam à busca de Merlin, mas apenas se encontram na floresta e dissertam sobre suas próprias questões. Tais personagens entram e saem de cena, sem outra implicação que não a de “desconsertar” o curso da narrativa, diluindo a tensão que a progressão do enredo daria à trama, criando um efeito cômico. De um lado, a configuração do texto como peça se justifica no momento em que a narrativa se desvia da lenda, propondo, como indica o título, que o tempo narrativo se concentre no rápido lance da putrefação do cadáver. De outro, as falas dos personagens não permitem a narrativa progredir em direção ao clímax e ao desfecho. O tema amoroso, que havia sido anunciado como linha-mestra da narrativa na pergunta de abertura, também vai sendo diluído. Ocorre, portanto, uma quebra das expectativas, que constrói o efeito de humor – recurso que contribui com a reformulação dos modos de aproveitamento da tradição.

De todo modo, os temas amor e morte estão intimamente associados. Nesse sentido, ganha relevância a cena envolvendo Angélique e os coros masculino e feminino. Em sua primeira entrada, Angélique, referindo-se à morte de Merlin, diz não haver razão para que uma mulher mate um homem. O coro feminino reconhece na floresta um “cheiro de fêmea” e afirma que “*Les mâles sont en rut parce qu’une irréalité a pris la forme de la réalité*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 31). Essa “*irréalité raisonnable*” é a própria Angélique, a quem o coro masculino declara amor porque, como ela, procura “*ce qu’il y a de plus beau dans le siècle: le cadavre de l’enchanteur*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 31-32). Mas sabe, ao mesmo tempo, que sua busca é vã, pois o cadáver está sepultado e jamais será visto. Angélique se confessa maldita e os coros masculino e feminino professam: “*Le beau cadavre pue peut-être*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 32). Angélique será violada pelos homens até a morte; os abutres, sentindo o odor do cadáver, arrastam “*la chair de la morte visible*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 33). Os personagens que assistem à cena discutem se Angélique é bendita ou maldita, se se assemelha ou não a Deus, se será absolvida ou condenada. A busca pelo belo é busca pelo inalcançável; é a “*irréalité raisonnable*”, uma irrealidade que tomou a forma de algo real, a forma da arte. Em *Le poète assassiné* (APOLLINAIRE, 1979), a falta de lugar da arte também resultou no assassinato público da figura do artista, expressamente comparado a Orfeu despedaçado pelas mênades.

No dia seguinte, ao mesmo tempo em que o sol incide sobre a floresta, também ilumina a vila Orkenise, de onde parte Tyolet para a floresta. Esse personagem revela também uma face órfica, pois tem a virtude de arrebanhar os animais com um assovio. Ao contrário de Orfeu, porém, que sabe acalmar os seres que ouvem seu canto, Tyolet não conhece as consequências de seu assovio. Ao arrebanhar os animais, Tyolet se vê desprotegido e acredita, por isso, ter feito uso irresponsável de sua arte, pois congrega criaturas que não compreende, que nada têm em comum com ele e que, além disso, poderão atacá-lo; sente-se acovardado. Leviatã, o monstro bíblico, aconselha-o a não mais assoviar; do contrário, seria tomado como uma serpente. A habilidade de Tyolet o singulariza a ponto de deixá-lo sem lugar tanto entre estranhos quanto entre semelhantes. E esse estranhamento/encantamento o coloca sob risco de morte, como ocorre nas histórias de Orfeu e Angélique, bem como na do próprio Merlin, vítima de seus conhecimentos mágicos. Dessa perspectiva, o poeta é aquele que se oferece ao sacrifício, pois deve estar consciente do risco. Mas Tyolet não tinha consciência do risco e logo sai de cena; no entanto, havia feito o trabalho de reunir as criaturas que irão, finalmente, iniciar o processo de putrefação do cadáver de Merlin. Em Tyolet, Merlin identifica alguém que se recordou do “*sifflement originel*”; e acrescenta: “*Voilà le mal*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 48). A face órfica de Tyolet não afirma o alcance do belo; ao contrário, contribui para aniquilar sua existência.

Retomada a associação do cadáver sepultado com o belo inalcançável, as hordas devoradoras da carne podre poderão ser responsabilizadas por inviabilizar a busca, por fazerem desaparecer o cadáver. Merlin amaldiçoa esses seres, mas entende “[...] *que le travail qui consiste à dénuder la blancheur des périostes, est bon et nécessaire*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 48); maléfi-

cos à sobrevivência do cadáver, são, no entanto, úteis à continuidade da vida cotidiana. Mas, do ponto de vista de quem terá seu “pobre corpo” consumido, melhor seria se ele fosse cremado, daí o conselho de Merlin às hordas devoradoras para que elas encontrem e roubem o fogo a fim de cremar o cadáver. Merlin lhes convoca a desempenhar o papel de Prometeu, que roubou o fogo de Zeus para dá-los aos homens – narrativa lida como imagem da conquista do conhecimento científico que daria aos seres humanos poderes semelhantes aos dos deuses. Cremar o cadáver com tal fogo implica retirar a arte do horizonte da vida cotidiana, afastar o que é inútil. Aliás, é de se notar que a floresta, antes “profunda e obscura”, torna-se, nesse momento da narrativa, “*fraîche et florale*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 41), “*florale et ensoleillée*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 49). O conhecimento racional, metaforizado sob o signo solar, compete com o conhecimento poético (ou mágico), associado à obscuridade.

Ao final da peça/narrativa, o tema amoroso volta ao centro do debate. Viviane, a dama do lago, acredita que os homens não sabem amar as mulheres; Merlin diz que as mulheres não conhecem o amor. O diálogo se acirra até que Viviane abandona a floresta, onde se mantivera velando o túmulo de Merlin, e volta à sua morada dentro do lago. A última parte da peça/narrativa consiste no monólogo “Onirocritique”, pronunciado por Merlin, ao que tudo indica. Entre o estribilho “*Mais j’avais la conscience des éternités différentes de l’homme et de la femme*”, que marca a inconciliável relação entre gêneros na narrativa, a atmosfera de sonho dá o tom das cenas surrealistas: em Orkenise, cantam as macieiras; alguém se oferece para ser sacrificado, seu ventre é aberto, sua carne é comida pelos participantes da cerimônia. Ao cair da noite, Merlin se vê centuplicado e logo dá à luz cem meninos. Centuplicado, Merlin nada até um arquipélago, onde cem marinheiros o acolhem e o matam noventa e nove vezes. Resta, portanto, apenas um Merlin, que se arrebenta de rir e dança de quatro, enquanto os marinheiros choram. Na sequência, as criaturas desaparecem da superfície terrestre, embora se ouçam cantos de toda parte. Merlin se sente separado por séculos das sombras que passam e se desespera. Assim termina o mago: “[...] *mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes*” (APOLLINAIRE, 1977, p. 77). A peça/narrativa finaliza com uma imagem de dispersão. A utopia surrealista depreendida do sonho de Merlin, se reafirma a incompatibilidade amorosa, por outro lado centuplica as possibilidades da arte, na imagem do corpo – o “belo cadáver” – semeado por todos os lugares.

O trecho citado como epígrafe em *Invenção de Orfeu* foi retirado de “Onirocritique”, em meio ao delírio de Merlin. A ideia de construção de mundo e a motivação da ilha à deriva, que enche um golfo de onde brotam árvores vermelhas, justificam, à primeira vista, a citação do trecho, já que a linguagem a que o poeta recorre para fundar a ilha passa pela proposta surrealista certamente influenciada por Apollinaire. Mas há outros pontos de contato entre a peça/narrativa e *Invenção de Orfeu*, tais como a apropriação da tradição que vai sendo reformulada, a manipulação das características atribuídas aos gêneros literários e a discussão sobre a crise da arte.

A representação de Tyolet como um Orfeu desastrado e medroso que, ao invés de exercer seu poder encantatório para o bem da arte, o faz, meio ingenuamente, para o mal, já que contribui para a putrefação do cadáver de Merlin; a representação do cadáver como o próprio corpo da arte em putrefação; a ironia constantemente dirigida ao discurso artístico que não consegue se inserir no contexto da “vida ativa” – tudo isso na peça de Apollinaire diz muito sobre a concepção poética da modernidade, quando a arte tem de se haver com uma crise de dizibilidade, referente à reformulação das formas de dizer, e de visibilidade, dada a falta de lugar com que se depara em meio à vida cotidiana (RANCIÈRE, 1995).

Invenção de Orfeu é tributária dessa concepção artística. A representação da aventura fracassada do poeta em fundar a ilha procurará, a seu modo, enfrentar a crise assinalada, que se faz presente no poema pela contradição entre afirmar e negar o poder fundante da palavra poética. Diferentemente de Apollinaire, porém, que recorre à ironia dirigida ao discurso artístico, o caminho traçado pelo poeta de *Invenção de Orfeu* será propor o resgate do alcance místico da palavra poética, orientada pela metáfora religiosa, que se evidencia nas epígrafes bíblicas, como possibilidade de fundação de uma nova cosmogonia.

As epígrafes de *Invenção de Orfeu* parecem anunciar as duas linhas percorridas ao longo do poema. As epígrafes bíblicas afirmam o poder fundante da palavra poética, que se fará um modo de estruturação da obra referido ao mito de criação do mundo, ao discurso de alcance do sagrado na *Comédia* de Dante e à figura de Orfeu em posse do poder encantatório da lira. De outro lado, a citação de *L'enchanteur purrissant* evidencia a negação do poder fundante da palavra poética, que o poeta de *Invenção de Orfeu* desenvolverá a partir da identificação com o Cristo crucificado, da negação das epopeias de guerra em face do modelo camoniano e da desconstrução do poder encantatório da lira de Orfeu.

Em *Invenção de Orfeu*, a contradição, vislumbrada na comparação entre as epígrafes, é elemento essencial do projeto poético, o que permite realizar a “modernização” do gênero épico pretendida por Jorge de Lima (1997, p. 64). Ao invés de abraçar a celebração dos heróis da história oficial, das guerras e do domínio de um povo sobre outros, a epopeia antiética de Jorge de Lima traz para o centro personagens anônimos, lirismo anti-guerra, desorganização da perspectiva narrativa e dúvida sobre o poder da palavra poética. Essa contradição programática ainda me parece um ponto forte para uma (re)leitura atual da obra.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *L'enchanteur purrissant*. In: _____. *Ouvres en prose*. Paris: Gallimard, 1977, p. 5-77.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Le poète assassiné*. Paris: Gallimard, 1979.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2006.

BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

HAMBURGUER, Michel. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HONORATO, Suene. *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2013.

LIMA, Jorge de. Auto-retrato intelectual. In: _____. *Jorge de Lima: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 35-67.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. In: _____. *Jorge de Lima: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 505-802.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete [et al.]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. *Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ENTRE DELÍRIOS E VERTIGENS: IMERSÕES EXTEMPORÂNEAS NA ILHA DE ORFEU

BETWEEN DELUSIONS AND VERTIGO: EXTEMPORANEOUS IMMERSIONS IN ORPHEU'S ISLE

Sergio Carvalho de ASSUNÇÃO¹

RESUMO: O presente artigo tem por objeto abordar a obra *Invenção de Orfeu* (1952), do poeta modernista Jorge de Lima, percorrendo os vetores que compõem a estrutura dramática de sua lírica, ao perspectivá-la a partir do seu lugar de diferença, isto é, sob um agenciamento estético, crítico e extemporâneo, considerando a imersão ontológica, histórica e existencial do sujeito por meio do poético. Trata-se, esteticamente, de analisar o modo pelo qual a lírica de Jorge de Lima se consolida nesse poema como um domínio crítico e a-histórico, rítmico e imagístico, ao rearticular o épico sob o viés barroco, surrealista e biográfico, assumindo a experiência do poético como modo de reinvenção do próprio sentido da experiência do homem no mundo, ao suplantar o caos, a barbárie e o empobrecimento cultural decorrentes do materialismo industrial no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*. Lírica moderna. Extemporâneas. Poesia.

ABSTRACT: The present article aims to approach the work of *Orpheus Invention* (1952), by the modernist poet Jorge de Lima, traveling through the vectors that make up the dramatic structure of its lyric, by perspectivating it from its place of difference, that is, under an aesthetic, critical and extimed agency, considering the ontological, historical and existential immersion of the subject through the poetic. It is aesthetically about analyzing the way in which Jorge de Lima's lyric is consolidated in this poem as a critical and a-historical, rhythmic and imagery domain, by rearticulating the epic under the baroque, surrealist and biographical bias, assuming the experience of the poetic as a way of reinvention of the very sense of man's experience in the world, by supplanting the chaos, barbarism and cultural impoverishment arising from industrial materialism in the 20th century.

KEYWORDS: Jorge de Lima. *Orpheus Invention*. Modern Lyrics. Extemporaneous. Poetry.

*Um momento há na vida, de hora nula,
em que o poema vê tudo, viu, verá;
Jorge de Lima (1997, p. 675).*

1. Professor visitante da Unidade Acadêmica de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil. Pós-doutorando vinculado ao Departamento de Ciências da Literatura da UFRJ e bolsista do Programa de Pós-Doutorado Sênior da FAPERJ, Rio de Janeiro, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9919-5343>. E-mail: scassuncao@uol.com.br.

A ilha movediça

Abordar o poema *Invenção de Orfeu* é lidar com uma obra extraordinária, exuberante, controversa e enigmática. Evidentemente, deve-se resistir à ingenuidade de se tentar classificá-lo sob a moldura supostamente estável de um gênero literário, ainda que investigar as marcas de sua estrutura formal seja um critério fundamental. Deste modo, torna-se imprescindível rastreá-lo a partir de perguntas que vão surgindo em meio à leitura do texto. Afinal, será este poema uma epopeia lírica? Órfica? Barroca? Surrealista? Biográfica? Ou será ele uma mesclagem de todas essas formas?

Diante da ausência de uma resposta assertiva, o melhor será seguir a leitura aleatoriamente, navegando verso a verso, sem tentar detê-lo sob uma forma rígida, o que seria, obviamente, controverso: uma armadilha. Com efeito, talvez seja a partir de sua ideia controversa que a abordagem já esboce aqui um certo sentido, quando, a própria origem latina do termo “armadilha” nos sugere pensar em um engenho, enfim, ou invento se instala, se aparelha e que se arma, enquanto um artifício para se capturar algo.

Nesse sentido, talvez seja melhor deixar-se levar pela liberdade intuitiva em vislumbrar o poema tal como ele se apresenta desde o início: uma ilha. Uma ilha movediça, e que mais uma vez seja dito: extraordinária, exuberante, controversa, enigmática e, por tudo isso, inapreensível, considerando o desafio de se tentar capturar algo naquilo se move.

Em *Invenção de Orfeu*, trata-se, controversamente, de um poema épico em que o herói é o próprio poeta personificado na figura de Orfeu, sendo desmitificado e permanentemente transfigurado pelas diversas máscaras que se alternam ao longo do poema, o que desencadeia, de certo modo, a própria desconstrução do modelo épico tradicional – em razão da inoperância e rigidez de suas convenções clássicas.

Despersonalizado o sujeito em seu devir metamórfico, há um outro elemento crucial para o processo de desestabilização do épico no poema. Desde o início, percebe-se que as categorias de tempo e espaço são retiradas de suas funções ordenadoras, isto é, do seu fluxo contínuo, linear e objetivo, para serem rearticuladas sob uma perspectiva fragmentária, descontínua, onírica, projectiva, utópica, mítica e, ao mesmo tempo, memorialística, criando uma atmosfera metafísica e supra-real, desarticulando, definitivamente, o *epos* de sua trama tradicionalmente novelesca.

Para unidade deste poema,
ele vai durante a febre,
ele se mescla e se amalha,
e por vezes se devassa.
(LIMA, 2013, p. 42).

Diante de sua monumentalidade labiríntica e da impossibilidade de estabelecer sua unidade, trata-se, em princípio, de um poema metalinguístico, isto é, da poesia que se remete à própria poesia, da linguagem que recria a própria linguagem, acerca de uma ilha que se revela o lugar da poesia. Ilha inventada por Orfeu, o criador da poesia, transubstanciada no próprio poeta, que se funde à sua criação, levando o poema a ser lido no poeta, e o poeta a ser lido no poema.

Antecedo-me, esbarro-me em mim mesmo.
Filiei-me à eternidade sem querer,
E agora vago como se vaga a esmo.

Verto-me em ilha, vejo-me nascer,
Retiro dessa ilhargá verdadeira
A minha perdição por companheira
(LIMA, 2013, p. 35).

Em sua matéria rara e epifânica, a ilha se revela um lugar-texto que se funda na ressonância com outros textos que compõem o paideuma de sua contextura polifônica, tais como *Os Lusíadas*, *A Divina comédia*, *A Eneida*, *As Geórgicas*, *O Paraíso perdido*, *Cantos do maldoror*, além de *Dom Quixote*, *Las soledades*, *Em busca do tempo perdido*, *O Barco bêbado*, e das incontáveis passagens bíblicas, como veremos adiante.

Desde os primeiros versos, a ilha vai se despontando, encorpada pelo ritmo dissonante das imagens entreabertas, revelando-se em meio à volubilidade de sua matéria e substância composta por resíduos de memória e sonho. O substrato de sua gênese projeta-se já no Canto I, no avistamento de paisagens míticas e oníricas, sedimentadas por uma *poièsis* caleidoscópica, em que as imagens consagradas de barões, pastores, cavaleiros e deuses vão girando e, ao mesmo tempo, sendo desfocadas, convidando-nos a desbravá-la (a ilha) e a conquistá-la sob o prisma da negatividade e da invenção.

Um barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpré apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar, que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e o amor que ama.
[...]
Barão ébrio, mas barão,
De manchas condecorado;
(LIMA, 2013, p. 17).

A ilha é um mundo verbal, um lugar que se nomeia, se vislumbra e se habita, extemporaneamente. Jamais encontrada, a ilha é um lugar fora dos lugares e um não-lugar. Atopia e utopia. Cosmogonia e cosmovisão. Um lugar que se inscreve e se expande metafisicamente, reelaboran-

do-se pela transversalidade cultural e dialógica com a alta dicção poética, além de forjada pelo desejo do herói em ressignificar sua experiência no mundo por meio da experiência do poético, de modo que sua fundação pressupõe a memória de sua permanente reinvenção.

Assim, sob o timbre mnemônico e utópico de seu canto, o poeta continua a ecoar o brado ébrio e delirante, em que a altivez heroica é atravessada pela fragilidade humana, amalgamando a nostalgia do vivido ao vislumbre do porvir. Ao mesclar as aventuras e os fracassos em seu canto visionário, eis que a ilha se funde ao poeta, desbordando-se sob a epifania multifária das vozes que brandem a natureza movediça do poema. Sob a frequência imersiva e embriagante do canto de Orfeu, a ilha é o poema em seu devir.

Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.

[...]

Chegados nunca chegamos
Eu a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
Mundo jamais descoberto.

Indícios de canibais,
sinais de céus e sargaços,
aqui um mundo escondido
geme num búzio perdido.
(LIMA, 2013, p. 18-19).

Todavia, se por um lado a despersonalização do herói é deflagrada em função das máscaras assumidas por Orfeu – seja ao incorporar Camões, Virgílio, Dante, Quixote, Lautréamont, Rimbaud, e o próprio Jorge de Lima, seja atualizando o mito órfico em contextos diversos –, por outro, o efeito dessa transmutação suscita o desejo de exaltação da vontade criadora e da própria artesanaria do poema. Pois, mais do que subverter o modelo épico tradicional, parece-nos, decisivamente, que a concepção primordial do poema reside em sua radicalidade experimental.

Orfeu, para conhecer teu espetáculo,
Em que queres senhor, que eu me transforme,
Ou me forme de novo, em que outro oráculo?
(LIMA, 2013, p. 175).

Há outro aspecto relevante no processo de desconstrução do épico no poema, com relação à sua própria ampliação conceitual enquanto gênero literário, na medida em que verificamos um inventário das mais diversas formas poéticas, versos e estrofes ao longo do poema.

Assim, cada canto constitui-se, respectivamente, por uma série de poemas numerados, destacando-se pela singularidade e autonomia de suas passagens, moduladas por sonetos, canções, baladas, além dos dramas, das farsas e das alegorias entrecortadas por episódios memorialistas, reverberando sua mutabilidade peculiar.

Em consonância com sua dilatação estrutural e conceitual, o diálogo com a alta dicção literária expandirá a discursividade do texto, pulverizando-o pela perspectiva múltipla e transversal de sua polifonia, ao descentrar o domínio universalizante e etnocêntrico do cânone literário europeu. Nesse aspecto, o caráter dialógico do poema reforça o seu domínio crítico e conceitual, além de realçar sua vigorosa plasticidade, autenticando a força motriz do poema, concebido sob o signo da invenção.

Não esqueçais, escribas, de ir contando
Nas cartas o que está aparente, ao lado
Das invenções em seu fictício arranjo.
(LIMA, 2013, p. 22).

Crítica e invenção, invenção e crítica, poesia e pensamento. Ao trazer à tona os modos discursivos segregados pela história hegemônica do próprio cânone literário ocidental, o poema se rearticula a contrapelo dos moldes e estruturas tradicionais, ao desconstruir o discurso colonialista, positivo e civilizatório, perspectivando o drama do sujeito na modernidade pós-industrial.

1. Cosmvisão e travessia

Em *Invenção de Orfeu*, embora sua divisão estrutural em cantos e o diálogo com a alta dicção assinale sua qualidade épica, não se pode atribuir ao poema um caráter irrestritamente épico, uma vez que a monumentalidade das conquistas e superações que sempre definiram o herói clássico em sua representação cultural, são aqui suplantadas pelas questões existenciais e espirituais delineando a dramaticidade de uma travessia em torno da experiência humana, sob o prisma de sua negatividade.

Se as referidas obras atribuem ao poema uma imagem consensual ressaltando o ímpeto heróico como condição primordial na superação das intempéries e limites dessa jornada, em *Invenção de Orfeu*, o poeta revela-se como o herói decaído, absorvido arquetipicamente pelo drama ontológico do homem adâmico, e pelo mal-estar existencial e espiritual do homem moderno.

Em seu canto, o poeta proclama a perda do ideal transcendente que o mantinha em unidade com o sagrado, expressando o vazio, a precariedade e o aviltamento da condição humana em meio à degradação e barbárie da era pós-industrial. Tanto que, em entrevista de 1952, ano da publicação de *Invenção de Orfeu*, o autor enfatiza que a heroicização do poeta é, ao mesmo tempo, a exposição e a tentativa de compreender o atavismo de uma crise ontológica e a vertigem da experiência humana no mundo.

A ideia central deste poema é a epopéia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço. O que atravessa o poema de ponta a ponta é o drama da Queda. Sem a Queda não haveria história, não haveria epopéia. [...] E todo esse despojamento do espaço, tempo e corpo tende para a concepção do puro espírito capaz de sentir a tragédia da Queda e compreender a tragédia do mundo. Poema real e supra-real [...] feito como criação onírica (LIMA, 1958, p. 93-4).

Com efeito, ao absorver os sintomas dessa crise, transfigurando o drama ontológico, existencial e espiritual do homem na própria experiência poética, é como se o poema se reorganizasse internamente, sendo, enfim, impregnado por essa dramaticidade em sua estrutura formal e substancialidade enunciativa.

Nesse sentido, a apreensão de fragmentos e passagens das referidas obras no poema comprovam a sua natureza dramática, sublinhando-a por meio de tensionamentos que vão do amor ao erotismo, da solidão à perplexidade, da luta contra as vicissitudes do mundo e o desejo de salvação, além do dilaceramento íntimo entre o bem e o mal como fundamento arquetípico da natureza humana pós-adâmica, conforme a teologia cristã, tão relevante na lírica limiana.

Ó palimpsestos humanados!
Esse o imensíssimo poema
Onde os outros se entrelaçaram,
Datas, números, leis dantescas,
Início, início, início, início,
Poema unânime abrange os seres
E quantas pátrias. Quantas vezes.
(LIMA, 2013, p. 61).

Em sua extensão imensa, em sua unanimidade e abrangência, o poema transborda seu canto para além da finitude de suas formas, entrelaçando cada ser e todos os seres em sua angústia e pesar. Mais uma vez o poema refere-se à Queda Adâmica, espelhando-a na imersão ontológica da experiência humana, restando ao poeta carregar o maior dos fardos, que é o crime de cada homem e de toda humanidade, ao crucificar o Deus que foi gerado e jamais criado.

Sob o prisma barroco, o poema é um entrelaçamento de planos e camadas (culturais e históricas, existenciais e filosóficas, políticas e teológicas), enunciando o próprio inacabamento como expressão e sentido de sua existência. O poema é a expressão de uma crise atávica e hodierna do homem que busca reconciliar-se com o Deus que se fez homem (“Genitum non factum Memento”) e venceu o mundo. Em sua imanência e transcendência, ao comungar a errância e a queda como signos intrínsecos da experiência do homem no mundo, o poema se torna, ao mesmo tempo, cosmovisão e travessia.

Ao final da estrofe, o poema apropria-se do testemunho do profeta João Batista, o Precursor, que anunciou a Luz (Cristo) no meio do deserto. Luz que agora brilha e ‘flui’ através do poema, sob a forma de oração.

Poema-Queda jamais finado
Eu seu herói matei um Deus
Genitum non factum Memento.
Não sou a Luz mas fui mandado
Para testemunhar a Luz
Que flui deste poema alheio. *Amen.*
(LIMA, 2013, p. 61).

Invenção de Orfeu é um texto que se diferencia primordialmente por sua crítica corrosiva ao apropriar-se dos textos canônicos, escavando-os e rasurando-os, palimpsesticamente, ao desentranhar imagens que proporcionem outras formas de legibilidade na textura polifônica do poema.

Em seu canto de invenção, Orfeu se dirige aos marginalizados e excluídos, relegados à invisibilidade e à indignação pelo discurso hegemônico da história. Seja condenando o etnocentrismo colonialista ou a reificação da era industrial, seja denunciando o terror das guerras e o fascismo totalitarista, o poema se destaca para além de sua estrutura e consensualidade épicas ao sugerir uma revisão das possibilidades do homem na modernidade. Ao destronar a tirania do cânone, o poema expõe o homem e sua nudez em meio à barbárie produzida pela civilização, reescrevendo a história a contrapelo, ao desconstruir os monumentos da cultura e da civilização ocidental (BENJAMIN, 1987), como no poema 31 do primeiro canto.

E eu menino pequeno, todo penas,
com essas flechas sem leis e esses colares
prefaciando viagens, aventuras,
narradores de petas europeias,
Eu sem ouros, com apenas maracás,
bondades naturais, recém-nascidas

Eu índio diferente, mau selvagem,
bom selvagem nascido pra o humanismo,
A lei da natureza me despindo
com pilotos e epístolas, Cabrais,
navegações e viagens e ramúsios,
Santas cruzes, vespúcios, paus brasis.
(LIMA, 2013, p. 64).

Mais adiante e sob a mesma chave, o poema apresenta o indígena relendo-se como metáfora e revendo-se como um objeto estereotipado, sobrepujando o 'índio emoldurado' pela sua própria visão crítica e versão dos fatos. Em meio à exuberante plasticidade que realça a atmosfera edênica, descortina-se a violência e o barbarismo colonialista por meio de imagens que remontam o processo de colonização no Brasil, vista sob o olhar indígena, descentrando a narrativa historiográfica hegemônica e eurocêntrica.

Cravado de premissas e de olhares,
de holofotes e cines, eis teu índio,
grudado de tucanos e de Araras,
operários sem lei e sem Rousseau,
incluído em dicionário filosófico;
metáfora, gravura, ópera, símbolo.
(LIMA, 2013, p. 67).

Em seguida, no mesmo episódio, o poema traz à tona a figura de Gonçalves Dias em sua dimensão mais ampla e profunda, abordando desde a representatividade de sua poesia à sua ancestralidade e biografia². Eis o poeta e homem público que cantou e desbravou a terra natal, e que exaltou o indígena e seus valores, preconizando-o como um símbolo da nossa identidade e imaginário cultural, em consonância com o cenário de independência no Brasil do século XIX.

Paralelamente, eis ainda o indivíduo Gonçalves Dias, o legítimo filho da terra, mestiço de ascendência indígena e que foi separado de sua mãe ainda menino, focalizado em sua travessia existencial de uma vida repleta de sofrimento, sacrifício e abnegação. Desde as expedições etnográficas no Brasil e a solidão em Portugal, desde a fragilidade de sua saúde e a dor de ter perdido o grande amor de sua vida, Ana Amélia – por preconceito racial (quando a mãe da jovem recusou o pedido de casamento do poeta devido à sua origem mestiça) –, fato que o abalou até a morte, em um naufrágio já na costa maranhense, ao retornar doente de Portugal. Eis o poeta e os dramas que o forjaram.

E esse grande Gonçalves, vosso neto
desapartado aos cinco, da mãe parda
pra rouxinóis, choupais, capas, Mondego;
E a colina Coimbra e as travessias,
e o pão do exílio sem sabiás timbiras,
e Ana Amélia, meu Deus, tão impossível.
(LIMA, 2013, p. 69).

Neste episódio, o poema denuncia a condição de vulnerabilidade dos povos ameríndios desde a colonização até os dias de hoje, contrapondo o épico de Gonçalves Dias “Os timbiras” (1959) com a realidade atual dos nativos, relegados à condição de sobreviventes da barbárie civilizatória.

O poema retira o indígena do estereótipo idealizado e romântico, denunciando o flagelo dos povos nativos ao serem expropriados, devastados, fragilizados, aculturados e ameaçados de extinção pelo processo colonialista. Em outras palavras, o poema canta o indígena em franco processo de extinção e genocídio cultural ao longo da história, confinados pela demarcação territorial, expropriados pelo racismo migratório, pela guetificação nas cidades, contaminados

2. Ver mais sobre a biografia de Gonçalves Dias no texto Vida e obra do poeta, escrito por Manuel Bandeira. In.: DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959. (p. 11-48)

pelas doenças do homem civil, vilipendiados pela escravidão, pelo tráfico de mulheres, pela exploração latifundiária, pela grilagem, pela mineração, entre outras inúmeras formas de violência e usurpação sofridas.

Já não estais, timbiras, já não sois
É preciso andar sertões para encontrar-vos
Verter íntimos sangues, correr matos,
Braúnas, umbuzais para encontrar-vos.
Já não sois belos como nos Caminhas,
E sois enfermos e não sois tão nus.
(LIMA, 2013, p. 75).

Em sua indefectível abordagem sobre a perspectiva indígena em *Invenção de Orfeu*, Lucia Sá (2000) expõe diversos aspectos contraditórios que desconstruem os discursos oficiais em torno da absorção das tradições ameríndias pela cultura brasileira. A começar pela visão eurocêntrica que deu origem a uma narrativa historiográfica dominante durante todo o período da colonização, ao dissimular os elementos e temas indígenas que interrogam a moralidade desse discurso civilizatório dominante. Um discurso que procurou subverter e até mesmo ocultar determinados traços culturais dos povos originários, acerca dos seus ritos, seus costumes, do seu erotismo, sua pureza e a integridade de sua concepção ecocêntrica, integrativa e libertária, contrastando o índio ocidentalizado e idealizado pelo romantismo e o indígena de “carne e osso”, escravizado e vilipendiado pelas mais diversas formas colonialistas.

Segundo ela, ao expor essa imagem ambivalente sob diversos ângulos, vozes e perspectivas, é como se o poema suscitasse e questionasse “a um só tempo, o processo de construção da identidade nacional através do índio”, no que ela conclui afirmando categoricamente que “o índio, fabricado e falso, é, todavia, um retrato da nossa história.” (SÁ, 2000).

Em que consiste, então, o índio em *Invenção de Orfeu*? Por um lado, ele é a projeção de mitos europeus, o fruto das “petas” dos viajantes, fantasia de carnaval, herói do humanismo europeu, personagem de poemas românticos idealizado por uma cultura que quer transformá-lo em símbolo, fantasma, alegoria, nome de rua ou caveira de museu. Mas ele também é a vítima de um processo colonizador cruel que o fez escravo. Ele foi injustiçado, espoliado, levado a miséria pelos costumes do homem branco e, ao mesmo tempo, resistiu a esse processo, deixando marcas inegáveis na cultura brasileira, e sendo, ainda hoje, o habitante de “selvas longínquas” que entoia cantos e conta histórias em sua vigorosa língua (SÁ, 2000, p. 91-92).

Mais do que desconstruir o discurso eurocêntrico, colonialista e hegemônico, o poema decreta a falência do projeto filosófico moderno iluminista que elegeu o progresso, o humanismo, a técnica e a cultura como categorias absolutas, visando a uma suposta compreensão e organização da realidade social, política, econômica e cultural dos diferentes povos e nações. Ao denunciar

esse suposto projeto de emancipação do homem moderno e civilizado, o poeta expõe a falência de um modelo político e social que, além de legitimar a barbárie como mecanismo de governança, se revelou incapaz de integrar os múltiplos segmentos minoritários que compõem a sociedade.

Nesse sentido, deve-se ressaltar no processo de elaboração da poesia de Jorge de Lima a importância do substrato primitivista afro-brasileiro e ameríndio, sincretizados ao paganismo órfico e à teologia cristã, tanto pelo seu valor cultural quanto pelo âmbito de sua solução formal, ao ampliar a dimensão transcultural e metafísica de sua lírica³.

2. Transfiguração onírica

Da Expansão Marítima à Revolução Industrial, é inegável que nossa experiência cultural tenha sido empobrecida, como salientou Walter Benjamin (1987) em um ensaio de 1933, ao apontar os efeitos do projeto mercantilização que gradativamente foram reduzindo a arte a um bem de consumo, além de degradar o aspecto relacional da vida comum, organizada sob o princípio de comunidade.

Com efeito, a lírica moderna denunciou a barbárie legitimada por esse suposto projeto de civilização, que tinha por finalidade a individualização, a alienação e a reificação do sujeito, destituindo-o de sua consciência coletiva e social para reduzi-lo a um papel funcional na maquinaria econômica, massificando seus sonhos, asfixiando seus afetos e controlando seu imaginário.

Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa (BENJAMIN, 1994. p. 115-116).

Apesar do empobrecimento cultural e da degradação humana gerados pelo materialismo industrial no século XX, considera-se que foi nesse momento de crise que a poesia moderna se afirmou como um lugar privilegiadamente crítico, proporcionando ao sujeito vivenciar a linguagem como uma experiência de ruptura e reinvenção. Graças à sua paixão crítica e ao seu irreduzível caráter experimental, a lírica moderna jamais se submeteu ao processo de mercantilização, resistindo ao materialismo burguês e à lógica mecanicista da modernidade industrial.

Em outro momento, Walter Benjamin (1987) destacou a importância do surrealismo como último instante revolucionário e de clarividência artística e intelectual europeia do século XX, e que teve na poesia a sua manifestação mais radical. Segundo ele, no anseio de libertar o co-

3. Um estudo mais detalhado sobre o assunto foi realizado por FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003.

tidiano da rotinização e ordinariiedade, criou-se uma nova estética que visava à ampliação do estado onírico por meio da exploração das virtualidades significativas da imagem, perspectivando o mundo em sua espacialização multidimensional por meio da linguagem. Para Benjamin (1987), o surrealismo afirmou sua ruptura ao exaltar a embriaguez anárquica, a pilhéria, a iconoclastia, tomando o mal como um signo da transgressão contra a moralidade e os bons costumes.

Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformam em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformam em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista* (*Ibidem*, p. 35).

Sob a precedência da imagem, o surrealismo incorporou a poesia ao imaginário e à experiência da vida comum. Segundo Benjamin (1987), o espírito revolucionário do surrealismo consistiu, em sua “iluminação profana”, na exaltação da negatividade (produzida pela embriaguez anárquica), vinculada ao desejo revolucionário de transformar e reinventar a existência a partir da dilatação do cotidiano pela experiência do poético. Isto é, o surrealismo introduziu uma linguagem rearticulada por imagens que se interpenetram na tensão entre a poesia e o corpo, movida pelo desejo utópico de libertação do desejo e do imaginário.

Acerca de *Invenção de Orfeu*, Murilo Mendes (LIMA, 2013) destacou a importância decisiva da incorporação da técnica surrealista de fotomontagens como método de composição do poema. Segundo Mendes, a realização plástica e os procedimentos formais utilizados pelo poeta católico, pintor e operador de fotomontagens Jorge de Lima, visavam, reiteradamente, operar a desarticulação de uma realidade figurativa pela invenção de uma atmosfera poética, onírica, insólita e supra real. Isto é, havia o desejo de recriar uma nova sintaxe forjada pela predominância visual dos sonhos, transfigurando o subconsciente através de uma linguagem articulada sob o prisma imagístico no poema:

O texto de *Invenção de Orfeu*, quando publicado, desnorteará certamente a crítica. Imagine-se o menino Lautréamont a se nutrir dos alentados peitos das musas de Dante, Camões ou Gôngora! Quero acentuar que o processo gerador deste livro é o da fotomontagem, isto é, o recorte e cruzamento de ideias, palavras, imagens, alegorias, sensações, operando-se ainda a redução ou o aumento superlativo das categorias de tempo e espaço (LIMA, 2013, p. 523).

Objetivamente, em *Invenção de Orfeu*, a utilização das técnicas de fotomontagens aspirava à desrealização do real e, ao mesmo tempo, a uma ruptura na linguagem. Deste modo, ao deformar a realidade mimética, figurativa e descritiva, fundindo no mesmo plano imagens e contextos díspares, o poema rompeu com a concepção de uma realidade pavimentada por uma lógica positiva, transpondo as convenções ordenadoras dessa ordem – como a linearidade do tempo e do espaço, por exemplo – para um plano onírico.

Por outro lado, ao explorar o automatismo psíquico, a alogicidade e a desarticulação da sintaxe pela primazia visual, as fotomontagens propiciaram um suporte adequado para que se pudesse manifestar a tensão existencial vivenciada pelo herói/poeta como expressão legítima de uma consciência em crise, acentuando a monstruosidade e o grotesco como signos arquetípicos da irracionalidade humana.

Sem roteiros e símbolos previstos,
as calmarias vieram, vieram ilhas,
vieram mares, vieram precipícios,
os desertos do diabo, os gelos grandes,
os cargueiros fantasmas só com os ferros
e as madeiras roídas, só com os medos;
e tudo era um voo baixo pelas horas
pelas horas amargas e fugidias,
e tudo era exaustão, era esse século;
[...]
No armistício os cordeiros se suicidaram,
o mundo ia acabar, nasceu no mar
um cogumelo imenso, um cogumelo.
(LIMA, 2013, p. 467-8).

Ainda segundo Mendes (LIMA, 2013), a composição do poema revelou-se como um ‘inigualável afresco’, em que se buscou realçar o drama essencial da experiência humana. O poema projetou-se como um prisma, uma cosmovisão sobre a experiência do sujeito e sua travessia ontológica e existencial, ao materializar, metafísica e arquetipicamente, os dramas e conflitos do homem reverberados em plena modernidade era industrial.

Assim, se no plano ontológico e existencial o poema expressa o dilaceramento do indivíduo entre o pecado e a santificação, carregando o atavismo da queda adâmica mediante o vazio espiritual do homem moderno, na esfera coletiva e humanitária, o poema relata os conflitos dos diversos povos colonizados em sua luta pela libertação. Logo, no plano composicional, traz-se à tona o elemento extático, ritualístico e de natureza pagã, ao mesmo tempo em que se exalta a batalha espiritual entre os principados, potestades e as hostes angelicais da teologia cristã, elevando o poema ao nível metafísico de uma supra realidade.

A despeito de qualquer proselitismo religioso, muito embora o poema apresente passagens bíblicas e exalte o sentido cristão na busca do homem pela reconciliação com o sagrado, reitera-se que este processo é marcado por um acirramento na esfera existencial do próprio sujeito⁴, ao tensionar a negatividade humana e seu desejo de restauração.

Com efeito, a incorporação do surrealismo como linguagem capaz de potencializar a dimensão onírica e transcendente do homem por meio das fotomontagens opera, na poesia limia-

4. Refiro-me à teologia cristã segundo Kierkegaard in.: KIERKEGAARD, Sören Aabye. “O desespero humano”. In.: _____. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

na, uma renovação da expressão lírica a partir da acoplagem de elementos díspares, que tanto podem representar o sincretismo cultural brasileiro, quanto expressar o drama arquetípico do sujeito moderno. Nas palavras de Mário de Andrade (LIMA, 2010), em artigo sobre *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima:

[...]: a fotomontagem é um processo de expressão lírica. As nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalçados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens. E é mesmo natural que seja assim. Dentro de uma centena de imagens recortadas, que estejam à nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos (LIMA, 2010, p. 19).

Neste caso, pode-se dizer que a incorporação das fotomontagens como procedimento elementar na composição de Jorge de Lima resultou, em *Invenção de Orfeu*, na consolidação estilística de sua lírica, sobrepujando a expressão objetivista por uma linguagem predominantemente alógica e imagética, que visava recriar a realidade pela ótica da dissonância, do absurdo e do insólito.

Tanto que, para Ana Maria Paulino (1995), a concepção das fotomontagens foi decisiva para a integridade dramática do poema, desde sua matéria expressional à insolitude de sua plasticidade, acentuando a percepção delirante e irracional de uma “espécie de realidade superior, onde todas as contradições entre real/irreal ficassem resolvidas” (PAULINO, 1995, p. 77). Segundo ela:

Tal estética, que explora a reunião casual de peças dispares, harmônicas ou conflitantes em um espaço inusitado, produzindo um clima mágico ou por vezes absurdo, desenvolve-se com frequência na obra de Jorge de Lima através de situações inopinadas, típicas de sonho ou pesadelo (PAULINO, 1995, p. 79).

Ao reverberar o real sob um aspecto disruptivo, o poema revela o seu caráter anárquico, experimental e revolucionário, ampliando sua legibilidade através de um prisma descontínuo e extemporâneo, vertiginoso e delirante, do sujeito em sua crise e movido pelo desejo de redenção.

3. Imersões extemporâneas

Em *Invenção de Orfeu*, o poema se inscreve na exterioridade de um espaço-tempo cristalizado, para projetar-se, por meio de uma linguagem visual, em sua atmosfera onírica. Através de sua polifonia e mutabilidade, o poema se articula sob um ritmo disruptivo, ao qual se atribui a qualidade de um domínio instável, volúvel, polifônico e descontínuo, modulando-o sob uma frequência extemporânea – na acepção do pensamento nietzscheano.

Ao cultivar a história em função da vida, e não retroativamente, reinscrevendo-a sob a radicalidade intempestiva – uma vez que “a história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma força aistórica” (NIETZSCHE, 2017), o poema transfunde o passado e o presente. E é nesse sentido, portanto, que a presente abordagem considera que a legibilidade do poema se irradia a partir da tensão histórica e aistórica, tomando o sentido histórico a contrapelo, na medida que o destitui do seu valor consagrado para reinventá-lo como experiência.

[...] para que o passado não se torne covreiro do presente, se deveria saber exatamente quão grande é a *força plástica* de um homem, de um povo de uma cultura, quero dizer, aquela força que cresce a partir de si mesma, de transformar e incorporar o passado e o estranho, de curar feridas, de substituir o que se perdeu e reconstituir a partir de si formas arruinadas (NIETZSCHE, 2017, p. 36-7).

Todavia, a extemporaneidade do poema consiste na desmobilização das formas que relativizam a conservação de um sistema cultural a serviço de um saber hegemônico, servindo, deste modo, como alicerce da moderna civilização. Considera-se, portanto, que o ritmo sob o qual o poema se manifesta metaboliza-se na exterioridade dessa subjetividade cristalizada, visando, por sua vez, a reinvenção do imaginário cultural dissidente e contra hegemônico por meio do poético.

Por intermédio de sua “força plástica”, isto é, pela efetiva mutabilidade das formas apreendidas e colocadas em devir através das imagens no poema, o ritmo proporciona a desarticulação residual desse saber histórico e civilizatório inoculado como memória e virtude na consciência do sujeito. A partir daí, opera-se uma “transvaloração” histórica, estética e política, que situa o canto de Orfeu em sua frequência extemporânea (pela sua capacidade de reinvenção da história, da cultura e da consciência) por intermédio da poesia. Como salienta Roberto Corrêa dos Santos (1999):

O *exterior*, tratado como categoria teórica, utilíssima para avançar sobre campos diversos, encontra-se, dentre os lugares que aparece pensada mais detidamente, nas proposições tanto estéticas quanto culturais de Nietzsche. [...] Para Nietzsche, quanto para os pensadores franceses que o retomam (Deleuze, Foucault, Barthes, Derrida), o *exterior* é uma noção de natureza estética, histórica e política é, pois, um valor metateórico de transvaloração (SANTOS, 1999, p. 53-4).

Desde o início do poema, o movimento de desconstrução e renovação da sua tessitura articulou-se primordialmente pela desmontagem do *epos*, pela volubilidade polifônica, pela fratura do tempo e do espaço, e pela ruptura com as convenções discursivas e historiográficas que supostamente asseguram o princípio ordenador da realidade, deslocando essa ordenação para a dimensão do poético.

Através do canto de Orfeu, recriou-se no poema uma dimensão insólita que se manifesta pelo transbordamento de uma linguagem disruptiva, modulada sob o prisma multifocal. E é justamente esse fluxo imagístico, descontínuo e delirante que se metaboliza a infra-estrutura

rítmica do poema, vinculando o sentido à visibilidade das palavras-imagens. Através dessa tensão expressional o poema manifesta sua realidade imersiva e febril, forjada por afrescos rítmicos e vertiginosos, em meio à dessemelhança de suas imagens delirantes.

As âncoras dos pés pedalam nos abismos,
A sombra é como o peixe aprofundado e cego.
E agora dos pedais pulou um dançarino
Submerso e luminoso anjo marinho. Vêde-o:
O contorno lineal dissolve-o o oceano grosso,
Encanto ritual, analogia plástica,
Esse Ícaro afogado à medida que sobe
Pelas vagas, alcança o impulso que o envolve
Em sua transição à superfície márea;
E desse céu recai com suas asas de alga,
Um destino afundando e outro logo emergindo.
O seu ritmo é ondulado em coreografia álgida,
E as paixões glaciais sangram como medusas
Em seu mergulho undoso enlousado de escamas.
(LIMA, 2013, p. 51).

Nesse aspecto, a apropriação do conceito de *ritornelo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), designa a experiência do poético como um acontecimento, reconhecendo no poema o seu domínio rítmico, dimensional e frequencial, considerando o conjunto de qualidades expressivas que dinamizam a lírica de *Invenção de Orfeu* através da polifonia e mutabilidade de sua própria estrutura formal.

Para Deleuze e Guattari, o conceito de *ritornelo* consiste em um agenciamento territorial que se define pela própria capacidade de rearticular novos territórios, substancializados pela sua materialidade expressional. Sua mutabilidade e devir são, ao mesmo tempo, sua consistência, forjada por três estados que se alternam e se interpenetram, simultaneamente.

Segundo eles, “o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo” (DELEUZE- GUATTARI, 2012, p. 176) propagando-se pela sua diferença, pela sua dissonância e descontinuidade, constituindo-se como uma dimensão, um território articulado como um contraponto em meio ao caos, a partir de três movimentos: *territorializar-se*, *desterritorializar-se* e *reterritorializar-se*.

Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para devirem dimensionais, quando eles param de ser funcionais, para devirem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade no ritmo. É a emergência de materiais de expressão (qualidades) que vai definir o território. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 127).

Nesse sentido, a aplicabilidade conceitual do *ritornelo* em *Invenção de Orfeu* pode ser verificada pela modulação descontínua do poema, constituindo, em seu devir, um domínio rítmico, extemporâneo e imersivo pelo qual se propaga a frequência do poético. Nesse compasso,

o *ritornelo* territorializa-se no poema a partir da instabilidade de três lugares consagrados da representatividade identitária do Ocidente (já citados): o *gênero épico*, o *discurso histórico hegemônico e colonialista*, e o *cânone literário ocidental*.

Sob a clave da diferença deflagrada pela volubilidade polifônica no poema, considera-se que o canto de Orfeu territorializa-se no limiar entre o épico, o histórico e o cânone, depreendendo novas matérias expressivas a partir da tensão entre esses domínios. Primeiramente, desterritorializa-se o gênero épico para reterritorializá-lo em seu devir órfico, barroco, surrealista e biográfico no poema. Simultaneamente, opera-se a desterritorialização do discurso colonialista e do cânone ocidental, na medida em que as diversas obras consagradas da literatura – já citadas por aqui, e seus respectivos personagens, episódios e fragmentos – são depreendidas de suas respectivas origens identitárias, para serem reterritorializadas e reordenadas no plano de reinvenção do poema. Como exemplo, no Canto IX, intitulado *A permanência de Inês*, o poema faz alusão à célebre personagem de Inês de Castro, consagrada por Camões.

Na sua obra magna, Camões a retira do silenciamento da história de Portugal – sob o qual teria sido relegada ao papel de amante do príncipe –, para ser justificada à dignidade humana e ‘revolucionária’ que lhe cabem. Camões a exaltou como símbolo do amor, da pureza e da verdade, elevando-a ao status da mulher amada, da mãe carinhosa e daquela que foi condenada pelo seu amor. Trata-se de um episódio em que a poesia corrigiu com justiça o fato histórico, reescrevendo suas linhas a contrapelo, ao mesmo tempo em que denunciara a barbárie cometida contra uma mulher indefesa e apaixonada.

Em *Invenção de Orfeu*, vários personagens e episódios camonianos são desterritorializados de um horizonte consagrado, para serem reterritorializados como elementos alegóricos na tessitura do poema, o que suscita, evidentemente, a desarticulação da visão canônica e colonialista por meio do literário. No poema, Inês é personagem recorrente e crucial a quem se atribui, inclusive, um capítulo intitulado com o seu nome e, sob a sua imagem, articulam-se múltiplas dimensões enunciativas.

Inês que fulge quando o dia brilha
Ou se acinzentada quando o ocaso avança,
Rainha negra, mãe e branca filha,
Entre arcanjos do céu etérea dança,
E nos dias dos mundos andarilha,
Andar incandescente que não cansa,
Poema aparentemente muitos poemas,
Mas infância perene, tema em temas.
(LIMA, 2013, p. 413).

Mais uma vez, ressalta-se o efeito determinante das fotomontagens no advento rítmico do poema, ao retirar as imagens de seus contextos originais, para acoplá-las em contraste, sus-

citando novos signos, contextos e enunciações. Efetivamente, o *ritornelo* atua como um agenciamento crítico que, ao depreender a matéria de seus lugares identitários, propicia a renovação dessa materialidade expressional, ressignificando-a por meio da imagem em dissonância com outras. Assim, amplia-se, deste modo, a legibilidade do poema em sua dimensão enunciativa.

Trata-se, portanto, de um poema que se funda sob o ritmo dissonante de sua própria desconstrução e reconstrução, amalgamando o ‘subsolo histórico e ontológico ao supersolo a-histórico e supra real’ dessa ilha que devém e emana do canto de Orfeu. Uma ilha-poema de camadas palimpsesticamente críticas e memorialísticas, sedimentada em sua consistência rítmica e imagística, capaz de reinventar o homem na medida em que o transforma através da frequência imersiva e extemporânea do poético, seja em sua negatividade vertiginosa e delirante, seja em sua contextura onírica e visceral.

Eis outro ser: (o sopro das cavernas
alava lentas crepes e sudários
por entre harpias e harpas friorentas)

No entanto seu monólogo: este sino
badalando nos ares, badalando
na febre entre delírios e vertigens.
(LIMA, 2013, p. 452).

Nas palavras de Deleuze e Guattari, acerca da complexidade conceitual do *ritornelo*, “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também a deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012, p. 176).

Em uma última acepção acerca do tema, para Octavio Paz (2012), o ritmo prenuncia-se como o princípio ordenador do poema, tornando-se a própria substância e sentido, já que o ritmo, segundo ele, não é uma medida, mas “visão de mundo”, uma ordenação desencadeada pela sucessão de imagens e intervalos em tensão. Nesse sentido, é através do ritmo dissonante e da tensão entre as imagens que o dizer do poeta materializa a comunhão poética, quando a imagem se funde ao homem que, por sua vez, se transmuta também em imagem, reconciliando-se no outro, pelo seu dilaceramento e dramaticidade.

A imagem não explica: convida a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e o transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço onde os opostos se fundem. E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando se torna *outro* (PAZ, 2012, p. 119).

A reinvenção do homem pela experiência do poético

Segundo Fábio de Souza Andrade (1997), a cada canto de *Invenção de Orfeu* pode-se perceber os rastros da viagem existencial percorrida pelo poeta, por meio dos estertores que ressoam a negatividade humana:

A maior parte destes limites são negativos, a epopeia-lírica de Jorge de Lima não aborda um projeto heróico civilizatório como a saga marítima portuguesa de *Os Lusíadas*. Tampouco confunde-se com a narrativa de uma viagem de constituição de identidade, como a de Odisseu, ou do caráter posto à prova, como a da fundação da nova Ílion por Enéias. Trata-se de uma viagem em uma de menção de tempo e espaço suspensos, ficcional, viagem através da linguagem, o que faz da *Invenção de Orfeu* um poema sobre a criação e, portanto, sobre as formas que a fantasia humana produtiva assume na arte, suas forças e fraquezas (ANDRADE, 1997, p. 127).

Em *Invenção de Orfeu*, ressalta-se que a experiência do poético consiste na superação do homem em seu sentido antropológico e biológico (como indivíduo da espécie humana), para sublinhá-lo como ser relacional, cultural, moral, metafísico e em permanente devir, considerando que o sentido de travessia está intimamente ligado a uma das principais características do homem: sua mutabilidade.

Em sua descontínua volubilidade, a exuberância de *Invenção de Orfeu* revela-se sob a frequência extemporânea de uma ilha que se modula na medida em que nos absorve e nos transforma pelo seu devir. Nesse sentido, a substancialidade enunciativa do poema advém da própria busca do homem por um sentido ético, ontológico, estético e espiritual acerca de sua existência no mundo, redescobrimo-se e reinventando-se sob o viés da negatividade e por meio da poesia, sem perder de vista o amor pela humanidade.

Talvez seja esse o caminho que o poeta nos aponte ao vislumbrar o poema enquanto cosmovisão e travessia, quando a experiência do poético transcende a linguagem e se inscreve como um acontecimento que se abre ao porvir. E assim, o poema nos recolhe dentro do seu búzio perdido, imergindo-nos na extemporaneidade do seu canto, tragando-nos pelo turbilhão do seu ritmo e pela exuberância de suas imagens extraordinárias, absolutamente controversas e enigmáticas, dessa ilha insólita que, ao mesmo tempo em que se dissolve, nos transborda e nos exorta a sonhar.

Há dias essa ilha me envolvia,
e agora me circunda esse compasso
giratório, apontando as calmarias,
as chuvas sem ruído, mas noturnas,
e a lamúria das mímicas paradas.
Aceito essa cicuta sem veneno
e esse galo de penas imortais.
Nada havia nos peitos arriscados

da solércia ou de invite à rebelião,
mas de orgulho contido, mas de verso,
mas de aclives e quedas, mas de tetos,
mas de cego desejo de inventar.
(LIMA, 2013, p. 445).

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997.
- ANDRADE, Mário de. “Fantasias de um poeta”. In.: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas. v. 1*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). Tradução de Suely Rolnik. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2003.
- KIERKEGAARD, Sören Aabye. “O desespero humano”. In.: _____. *Diário de um sedutor* (Trad. Carlos Grifo); *Temor e tremor* (Trad. Maria José Marinho); *O desespero humano* (Trad. Adolfo Casais Monteiro). São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida*. (organização e tradução André Itaparica). São Paulo: Hedra, 2017.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira. O poema. A revelação poética. Poesia e história*. Trad. Ary Roitman e Paulina Wacht. Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2012.
- PAULINO, Ana Maria. Jorge de Lima/Ana Maria Paulino. – São Paulo: EdUsp, 1995.
- SÁ, Lúcia. “Invenção de Orfeu e o palimpsesto indígena”. *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 37, no. 1 (Summer), p. 83-92, University of Wisconsin Press, 2000.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. “O exterior”. In.: _____. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

A INFÂNCIA DAS VANGUARDAS E “O MUNDO DO MENINO IMPOSSÍVEL”, DO FOLHETO AO LIVRO

THE CHILDHOOD OF THE AVANT-GARDES AND “O MUNDO DO MENINO IMPOSSÍVEL”, FROM THE BROCHURE TO THE BOOK

Vagner CAMILO¹

RESUMO: Este artigo pretende situar “O mundo do menino impossível” (1927), de Jorge de Lima, no contexto artístico-literário de valorização do imaginário infantil pelas vanguardas, sugerindo ressonâncias de poemas modernistas de temática afim e examinando-o tanto como peça isolada, quanto como parte de uma unidade maior, quando integrado a *Poemas* (1927).

PALAVRAS-CHAVE: Vanguardas. Modernismo. Infância. Poesia. Localismo.

ABSTRACT: This article intends to situate Jorge de Lima’s “The impossible child’s world” (1927) in the artistic-literary context of valorization of children’s imagination by the avant-gardes, suggesting resonances of modernist poems with a similar theme and examining it both as an isolated piece and as part of a larger unit, when integrated into *Poems* (1927).

KEYWORDS: Avant-gardes. Modernism. Childhood. Poetry. Localism.

É que nós não precisamos apenas de Teatro de Brinquedo. Necessitamos também de Literatura de Brinquedo. Literatura infantil. Sim. Urge começar tudo de novo. Ao público incumbe esquecer o que já aprendeu. Esquecer sobretudo os clássicos, esses cacetíssimos senhores de antanho, e toda a sua verbosa descendência, até chegar mais ou menos aí pela altura dos srs. Alberto de Oliveira e Coelho Neto. E recomeçar a aprender. Mas recomeçar pela Literatura de Brinquedo. Desta é que nascerão os primeiros escritores do Brasil, como do Teatro de o Brinquedo há de nascer um dia o primeiro autor do mundo contemporâneo [...].

Henrique de Resende, “Literatura de brinquedo”²

A publicação original de “O mundo do menino impossível”, marco de viragem de Jorge de Lima para o Modernismo, é assim descrita pelo próprio poeta e por seu cunhado biógrafo:

1. Livre-docente em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e professor associado de Literatura Brasileira na mesma Instituição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>. E-mail: vcamilo@usp.br. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (1D).

2. Editorial da *Revista Verde* nº. 2. Cataguases, out 1927 (PUNTONI e TITAN JR., 2014, p. 07).

Jorge, que velejava nas águas plácidas, rotineiramente, motorizou a sua poesia e pôde assim percorrer *O Mundo do Menino Impossível*, sua primeira experiência formal pós-rompimento com o sincretismo parnasiano. Esse originalíssimo poema tem, com efeito, uma importância fundamental na obra de Jorge de Lima. Trata-se de um caderno com oito folhas, textualmente assim apresentado pelo poeta:

“No dia 10 de junho de 1927[,] Rio, tipografia da rua D. Petronila n.º 9 terminou a composição deste livro que o autor ilustrou e o aplicado aluno de desenho Hildebrando de Lima coloriu a lápis Faber. Foram tirados trezentos exemplares numerados e rubricados pelo poeta e mais dois em finíssima cambraia, destinados 1 a Oswald de Andrade e outro a Hildebrando de Lima, irmão mais novo do autor – prêmio por ter colorido essas páginas.”

A originalidade do folheto está nas ilustrações que são primaríssimas, de uma ingenuidade autêntica distribuídas pelas páginas onde, em letras graúdas, o poema se desenvolve. São motivos infantis: pintainhos, trenzinhos de ferro, bonecos desengonçados, soldadinhos de chumbo, sabugos de milho, pedrinhas brancas do rio. Tudo isto colorido a lápis bicolor. (Cronologicamente, essas ilustrações de Jorge são o marco inicial do artista plástico, uma de suas múltiplas e espantosas experiências.) O caderno é dedicado a Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Manuel Bandeira. Na penúltima folha, em latim, uma explicação para o salto mortal do poeta, no escuro daquele acrobático mundo do menino impossível. A *plaquette* é hoje raridade bibliográfica. Mas o seu texto abre os *Poemas*, que ele publicou a seguir.

Meu exemplar, com a data de 16 de junho de 1927, contém uma dedicatória bem-humorada: “Ao casal futurista Povina Cavalcanti com a ternura 1822 do Jorge.” (CAVALCANTI, 1969, pp. 90-91).

A referida explicação em latim, dada pelo próprio poeta, é a que vem abaixo, no original, seguida de tradução:

Tu, brasiliensis vates, unus omnium stultissimus puer, validiorum puerorum cautum et expeditum incessum noli imitari. Age, incede, emica et curre pro viribus tuis; brasiliensis vates, puerulus maximis levitatibus profusus, alienis ludis gavisus fueris. Cave opifex, opus tuum singulariter confice.

[*Tu, poeta brasileiro, menino mais tolo dentre todos, não imites o andar cauteloso e diligente dos mais robustos. Vai, anda, lança-te, corre com tuas próprias forças; poeta brasileiro, menininho cheio de destreza, já te divertiste com brinquedos alheios. Toma cuidado, artífice! Compõe tua obra de modo singular*³.]

O tom sentencial da explicação latina simula a voz austera, madura de um clássico que, do passado, parece admoestar o poeta-menino, interpelando-o de maneira nada elogiosa, a fim de recomendar-lhe a unicidade artesanal do trabalho em vez de persistir no entretenimento frívolo com brincadeiras (ou criações) estrangeiras ou alheias.

A explicação latina, que comparece apenas no folheto e desaparece quando da recolha do poema em livro, cuida assim de evidenciar para o leitor a correlação indubitável entre a brincadeira do menino e a poesia do adulto, conforme notaram vários intérpretes (ANDRADE,

3. A tradução é de João Ângelo Oliva Neto.

2002). Mais do que prenúncio, o entretenimento infantil metaforiza o fazer poético do adulto no seu momento de superação do referido sincretismo parnasiano – cujo exemplo maior é “O acendedor de lampiões”, ao inserir uma personagem-tipo e o trabalho humilde na convenção elevada e na rigidez esmerada do soneto alexandrino. A superação, está visto, é concomitante à adesão ao Modernismo, com sua abertura para o localismo ou o regional e a experimentação com os materiais. Como bem disse Benjamin Lima:

Os brinquedos belos e difíceis, complicados e caros, que o “poeta impossível” desdenhou, eram odes, sonetos, baladas, cantos reais, produtos e documentos de uma cultura demasiado evoluída e velha, e, por isso, incapaz de exprimir os estados d’alma criados por uma perspectiva – e nada mais! – de civilização: o Brasil (LIMA, 1997, p. 80).

Ainda na primeira versão, do folheto, constava uma variante para o título e a abertura do poema:

O mundo impossível do menino

Lusco-fusco
As primeiras estrelas
vêm ouvir
os derradeiros sinos.

As velhas luas
vêm chorar
com os últimos poetas.

Os ninhos vão dormir
Os pintinhos vão sonhar
O senhor D. Galo
deixa de galantear.

E as duas únicas
cousas novas
desse mundo:
o sol e as crianças
vão deitar-se.
(LIMA, 1927, n.p).

Gênese Andrade fala em “desordem” para se referir a essa alternância do “impossível”, ora adjetivando o mundo, ora o menino, ao passo que Lebensztayn, mais atenta às sugestões ou ambiguidades de um título à primeira vista tão singelo, pondera:

A força lírica de “O mundo do menino impossível” se irradia desde o título. Sua combinação de palavras, ao potenciar uma ambiguidade do adjetivo “impossível”, anuncia o desajuste recíproco menino-mundo e a possibilidade fantasiosa de superação. O título instiga

a que se adivinhe o teor da ambiguidade da expressão “menino impossível”. De um lado, o mundo convencional não o aguenta, ninguém pode com sua agitação e inquietação, com suas artes e reações. Ao mesmo tempo, o menino é impossível porque não pode ser, precisa encontrar meios para existir. Numa contaminação pelo adjetivo, lê-se que o mundo é impossível, insuficiente para o menino inadaptável. E na versão inicial do poema, num folheto impresso no Rio de Janeiro em 1927, o adjetivo qualificava o mundo. Jorge de Lima construiu esse “impossibilismo” do menino desdobrando o poema num movimento duplo: o menino quebra os brinquedos importados que ganhou dos avós, para inventar, sozinho, com os objetos de seu cotidiano e seu faz-de-conta, os próprios brinquedos, criando novas formas de habitar o mundo (LEBENSZTAYN, 2010, p. 03).

O “impossibilismo” a que Lebensztayn alude de passagem é neologismo forjado por Benjamin Lima ao indagar se haveria no menino de Jorge uma espécie de “puerilidade pura” equiparável à poesia pura do abade Bremond, reiterando assim a associação entre o brincar e o poetar. É o mesmo crítico quem associa o “impossível” do título à “entonação especialíssima que ele adquire, ao influxo das zangas encantadoramente fingidas, nos lábios das lindas mães brasileiras” (LIMA, 1997, pp. 78-79).

Atentando ainda aos versos iniciais da versão original, a intérprete considera que o “Lusco-fusco” não traz a mesma «carga afetiva» (LEBENSZTAYN, 2010, p. 04) de “Boquinha da noite”, que o substituiu na versão final. Na verdade, o “lusco-fusco” parece guardar um sabor meio simbolista, meio *penumbri*, como tendência poética anterior ao Modernismo, de que tratou Goldstein (1983). Outros aspectos da primeira versão também preservam algo da herança finissecular em que se formou o primeiro Jorge de Lima, príncipe dos poetas alagoanos. A própria versificação, ainda que opere com medidas diversas, parece se aproximar mais da polimetria do que do verso livre, inclusive com a primeira quadra construída de forma um tanto isométrica, com a alternância simétrica de tetrassílabos e hexassílabos, seguindo com uma variação de medidas regulares (dissílabos, tetrassílabos e redondilhas) nas demais estrofes.

A adesão à perspectiva da criança se dá de modo discreto, sobretudo nos versos intermediários da terceira estrofe, com o uso do diminutivo e a figura do “senhor D. Galo”, mas sem o frescor do olhar e da linguagem infantis. Tanto é que essa mesma quadra encerra uma rima com um verbo mais formal e adulto: sonhar / **galantear**. Para encerrar esse trecho mais convencional da primeira versão, vem a próclise do derradeiro verso: “vão deitar-se”. De fato, diante de tamanho convencionalismo, era de se esperar que o **mundo** se afigurasse **impossível** aos olhos do menino, até que viesse a assumir o adjetivo para si num gesto de rebeldia, destruindo as formas de percepção e de representação bem-acabadas, mas completamente alheias e artificiais. Da atitude insurgente resultou a versão definitiva, mais viva no manejo do verso livre, na disposição gráfica dos versos, na adoção de uma perspectiva e de uma linguagem próximas do universo infantil e na assimilação de referências culturais locais, populares – como “o acalanto da ‘Mãe-negra Noite’, numa alusão à natureza maternal das escravas africanas do Nordeste brasileiro” (LEBENSZTAYN, 2010, p. 05):

O mundo do menino impossível

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos.

Mas ainda vela
o menino impossível
 aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
 dormem
 acalentadas
 por Mãe-negra Noite.
(LIMA, 1997, p. 203).

Lebensztayn examina a repercussão do poema no meio literário, ao tratar de intelectuais da década de 1930 vinculados à revista alagoana *Novidade* e conhecidos como “meninos impossíveis” devido à admiração pela poesia moderna de Jorge de Lima. Eram eles “o crítico Valdemar Cavalcanti, o historiador e economista Alberto Passos Guimarães (os fundadores da revista, autores de seus editoriais), o ilustrador paraibano Santa Rosa, o filólogo e contista Aurélio Buarque de Holanda, o antropólogo Diegues Júnior, o poeta e crítico pernambucano Willy Lewin, o jornalista Raul Lima.” (LEBENSZTAYN, 2010, pp. 02-03). A ensaísta chama a atenção para o

[...] editorial do número 4 da revista *Novidade* – “Estados Unidos do Brasil” –, [em] quem Alberto Passos Guimarães criticava como doloroso o “desencontrado cosmopolitismo dos brinquedos” da época. Provavelmente faltava a estes brinquedos alguma singularidade que cativasse uma identificação: antes fossem menos industriais e mais humanos, flexíveis a novas formas, próprias da realidade das crianças e da afetividade da tradição regional (LEBENSZTAYN, 2010, p. 05).

Por último, Lebensztayn sugere possíveis afinidades com outro grande conterrâneo de Jorge de Lima: o Graciliano Ramos de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e *Infância* (1945), mas sem que possa postular qualquer influência sobre o poema, em virtude da cronologia das publicações.

De todo modo, a lembrança desse e de outros nomes do Modernismo, comentados adiante, ajuda a traçar uma rede de referências cruzadas para se considerar a relevância assumida então pelo imaginário infantil sob inspiração das vanguardas históricas (ou mesmo de correntes anteriores a elas), da qual cumpre tratar a seguir.

A infância das vanguardas e dos modernistas

A oferta de um dos refinadíssimos exemplares em cambraia de “O mundo do menino impossível” ao poeta paulistano é bastante sintomática, porque o poema foi, em dada medida, concebido em diálogo com *O primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* (1924). Gênese Andrade explorou algo dessa interlocução:

É possível analisar essa obra comparativamente a *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, cuja publicação a antecede em alguns meses. No cólofon, temos a referência direta a Oswald de Andrade e a expressão “o aplicado aluno de desenho” remete ao livro mencionado. O projeto de ambas é muito próximo: além de formatos semelhantes, têm em comum ilustrações pseudo-infantis, o uso do verso branco ou livre, a linguagem coloquial e a referência a elementos autobiográficos. A enumeração das brincadeiras que caracteriza o texto de Jorge de Lima está também em “Brinquedo” de Oswald, mas é apresentada paralelamente ao registro das transformações da cidade de São Paulo. O faz-de-conta, já mencionado, evoca o poema “Crônica”: “Era uma vez / O mundo”. O repasse da meninice feito pelo poeta alagoano é um eco prolongado do que realiza o paulistano, de forma metonímica, em um poema que integra o conjunto “As quatro gares” intitulado “Infância”: “O camisolão / O jarro / O passarinho / O oceano / A visita na casa que a gente sentava no sofá” (ANDRADE, 2002, pp. 73-74).

A intérprete sugere, também, uma aproximação com o “menino experimental de Murilo Mendes” – que só se fundamentaria, é claro, caso se considerasse a interlocução como sendo promovida pelo juiz-forano em seu poema dos anos sessenta com o do amigo alagoano. Melhor seria pensar em poemas modernistas anteriores ou contemporâneos ao de Jorge de Lima que exploraram o universo infantil. Eu arriscaria lembrar o caso de “Infância”, o idílio familiar drummondiano em que o poeta-menino,ilhado entre mangueiras, entretém-se e identifica-se com as aventuras de *Robinson Crusóé* (única leitura recomendada à criança por Rousseau em seu *Emílio*), traduzidas e resumidas ou adaptadas ao público de destino nas páginas da revista infantil *O Tico-Tico*, conforme declarou posteriormente o próprio itabirano em uma de suas entrevistas (“Mal, obrigado”) para o rádio:

- A primeira reminiscência de sentido literário, que me acode, não é propriamente de um texto de literatura, em verso ou prosa, mas de um personagem de romance. Não do romance em si, mas da figura projetada por ele. Porque o texto não era bem texto, era uma coleção de legendas a uma coleção de figuras, na versão infantil do *Robinson Crusóé*, de Defoe, na revista *O Tico-Tico*, publicação da maior importância na formação intelectual das crianças do começo deste século. Creio que lhe devo minha primeira emoção literária, pois quando Robinson conseguiu se mandar da ilha, senti um nó na garganta: eu queria que ele continuasse lá o resto da vida, solitário e dominador... Emoção produzida por uma personagem literária, um mito.
- Mas você é o tipo do caramujo, puxa! Ainda fedelho, e já sonhava com ilhas desertas.
- Não era bem a solidão da ilha que me encantava no Robinson, era talvez, inconscientemente, a sugestão poética. (ANDRADE, 2020, p. 14-15).

Antes de recolhido ao livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade (*Alguma poesia*, 1930), "Infância" fora publicado em 1926, na *Revista do Brasil*, e republicado em 1927 na *Elétrica* (ANDRADE, 2012, p. 55n), sendo, portanto, contemporâneo à concepção de "O mundo do menino impossível". De modo mais comedido, a perspectiva infantil é evocada pelo itabirano inclusive em poema que não trata de sua infância, como é o caso de "A rua diferente" – também publicado previamente em número de 1928 do *Diário de Minas* –, no qual contrapõe, à visão inconformada da vizinhança em face da transformação modernizadora da rua onde vivia, o olhar desarmado da filha. A menina "goza o espetáculo / e se diverte com os andaimes, / a luz da solda autógena / e o cimento escorrendo nas formas" (ANDRADE, 2012, p. 78).

Há que se atentar, também, à disposição estratégica de "Infância" ao ser recolhido em *Alguma poesia*: não está na abertura deste, como ocorre com o poema de Jorge de Lima quando incluído em *Poemas* (1927), mas é o segundo do livro drummondiano de 1930, contribuindo para configurar o estatuto e o modo de ser e ver do sujeito lírico que assume a voz poética em toda a obra. Outros momentos de *Alguma poesia* poderiam ser evocados a propósito da figuração da infância em "O mundo do menino impossível" e em *Poemas*, não tanto para sustentar influências, mas para evidenciar a circulação de temas afins, não obstante a diferença da abordagem, como é o caso de "Família" (que saíra antes no *Diário de Minas* em 04/12/1926) e "Papai Noel às avessas" – estampado primeiramente em *O Jornal* no Natal de 1927 e trazendo, até na ilustração que o acompanha (ANDRADE, 2012), o bom velhinho convertido em gatuno...

Pensando ainda nos interlocutores **possíveis** para a concepção de "O mundo do menino impossível", não se pode esquecer de Manuel Bandeira, a quem, afinal, é dedicado o poema. É tida como certa uma inspiração proveniente de "Evocação do Recife", escrito em 1924 e publicado originalmente por Manuel Bandeira no *Livro do Nordeste* (1925), a pedido de Gilberto Freyre, que chega praticamente a reivindicar para si a coautoria na concepção do poema (D'ANDREA, 1992). Como depõe o amigo José Lins do Rego, que prefaciou *Poemas*, apesar de o primeiro impulso de Jorge de Lima ter sido o de "fazer pilhéria" quando da leitura de "Evocação", a atitude reativa acabou desarmada, cedendo à relevância e à força renovadora do poema bandeiriano. Isso lhe custou a coroa de príncipe dos poetas alagoanos "que lhe dera o 'Acendedor de Lampiões', o seu soneto de dó do peito, para que Osório Duque Estrada andou marcando lugar nas antologias" (LIMA, 1997, p. 73). A resposta a essa influência decisiva seria supostamente "O mundo do menino impossível", marco da conversão ao Modernismo. Não por acaso Lins do Rego lembra de um comentário de Olívio Montenegro sobre a representação da infância no caso de Bandeira, que bem se aplica ao de Jorge de Lima:

É fácil a criança imitar o homem e ficar criança; mas é difícil o homem imitar a criança e ficar homem. Fica um monstro de ridículo, se não tem uma alma de criança, com os poderes espontâneos e vivos de movimento que ela tem (*apud* LIMA, 1997, p. 75).

Como complementa Lins do Rego, é “com esses poderes vivos de imaginação e movimento que estão feitos muitos dos poemas de Jorge de Lima” (LIMA, 1997, p. 75). E para além de “O mundo do menino impossível”, há no livro de 1927 outros tantos poemas articulados em torno do imaginário infantil, tal como ocorre em *Libertinagem*.

Em conjunto, os exemplos de Oswald, Drummond e Bandeira presentes no horizonte de gestação do poema em apreço de Jorge de Lima ajudam a considerar o que foi a revalorização da infância pelos modernistas, na esteira das vanguardas europeias, depois do grande prestígio que esse estágio da vida alcançou entre os românticos. Um histórico dessa representação ou assimilação da infância pela literatura e a arte permite delinear mais precisamente a linhagem em que “O mundo do menino impossível” se inscreve de modo peculiar.

Antes do Iluminismo, a criança era vista como um adulto em miniatura ou nem isso, mas desde o século XVIII, ela e seu universo passaram a ser fonte de sedução e fascínio para poetas e pintores, tendo talvez como marco nas artes plásticas a tela de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *O Jovem estudante com o pão* (1735), que conta com uma versão no MASP (*Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, 1741), na qual o menino deixa de lado livros, rolos de papel, tinteiro e pena para se entreter, encantado, com o pequeno brinquedo, que põe a girar sobre a mesa de estudos.

No mesmo contexto iluminista, contribuiu de modo decisivo para a mudança no modo de encarar a criança não mais como um pequeno adulto, mas como ser autônomo, as concepções de Rousseau no *Emílio*, onde figura o argumento de que a criança “é boa quando deixa as mãos do Autor das coisas”, mas “degenera nas mãos do homem” (*apud* BOONE, 2005, n.p). Ecos dessas concepções ressoam na poesia de muitos pré-românticos e românticos ingleses.

De acordo com Peter Coveney (*The image of childhood*), na época de Blake e Wordsworth, “a criança emerge de uma relativa falta de importância para se tornar o foco de um interesse literário sem precedentes”, tanto pelo que ela é em si mesma, quanto como padrão de referência na definição da experiência adulta válida (*apud* ABRAMS, 1973, p. 380). Em uma síntese precisa sobre o imaginário em torno da infância no período, diz Abrams:

As passagens de Coleridge na *Biographia* incorporam, em um resumo preciso, os termos-chave do léxico romântico da percepção criativa. O empreendimento persistente é tornar novo o velho mundo não o distorcendo, mas desfamiliarizando o familiar por meio de uma maneira renovada de vê-lo. [...] O critério para tal frescor de sensação é “o senso de admiração e novidade da criança”, e supõe-se que, como uma criança vê agora, assim toda a humanidade viu na infância da raça humana. [...]

Entre os primeiros homens, disse Novalis, “havia frescor e originalidade em todas as suas percepções”; e “o que são as crianças senão os primeiros homens? O olhar fresco da criança é mais rico em significado do que o pressentimento do mais indubitável Vidente”. Geralmente encontramos também uma equação, implícita ou aberta, entre a infância do indivíduo e a condição de Adão no Éden, de modo que restaurar a visão nova e maravilhada da criança é recuperar a experiência primitiva do paraíso: “como se tudo”, disse Coleridge, “tivesse então surgido no primeiro *fiat* criativo”. [...]

É um erro, no entanto, afirmar, como fazem alguns críticos, que o recurso romântico à criança é uma norma regressiva que celebra o infantilismo. Aqui como em outros lugares, a visão típica é representada por Schiller, que interpreta a força de nossa nostalgia pelo estado da infância como um sinal de que isso é “o que fomos” e “o que seremos novamente”, mas apenas dando continuidade «à nossa maioridade», quando incorporaremos a simplicidade inicial na «harmonia superior» da maturidade. «O homem terreno mais altamente desenvolvido», na versão de Novalis do conceito predominante de desenvolvimento como um retorno em espiral, «é muito parecido com a criança», mas ao preservar a «tese» e a «antítese» do processo de sua evolução, ele «é o mais alto grau sintético da criança». «A harmonia da infância», segundo Hegel, «é um dom da mão da natureza: a segunda harmonia deve brotar do trabalho e da cultura do espírito. E assim as palavras de Cristo, ‘A menos que vos torneis como criancinhas,’ etc., estão muito longe de nos dizer que devemos permanecer sempre crianças”. [...]

A preocupação moderna com as experiências da infância geralmente, e com alguma justificativa, foi atribuída sobretudo a Rousseau, que escreveu, por exemplo, em *Émile*: “A natureza quer que as crianças sejam crianças antes de serem homens... A infância tem modos de ver, pensar e sentir peculiares; nada pode ser mais tolo do que os substituir por nossos modos.” A referência à criança como norma, no entanto, antecedeu Rousseau em cerca de dezessete séculos. Como nos lembra Hegel, não foi um primitivista romântico, mas Cristo quem postulou o retorno ao estado de criança como condição para entrar no reino apocalíptico [...] (ABRAMS, 1973, p. 379-382).

A repercussão desse imaginário em torno da infância se fez sentir, obviamente, também entre os românticos brasileiros e de diferentes modos, procedendo ainda de distintas fontes. Sem dúvida, um dos poemas emblemáticos foi “Meus oito anos”, em que a infância, todavia, já se apresenta como idade de ouro perdida. O poema de Casemiro de Abreu acabou sendo um dos mais parodiados do romantismo pelos modernistas, inclusive pelo próprio Oswald.

A persistência desse imaginário infantil em contexto poético pós-romântico também é examinada pelo mesmo Abrams. A citação (não tão extensa como a anterior) vale por bem resumir o essencial de um movimento amplo envolvendo uma pluralidade de autores e obras, do qual resgata-se aqui apenas a passagem concernente àquele que inaugura a lírica moderna:

Em 1863, Baudelaire descobriu em Constantin Guys, “o pintor da vida moderna”, exatamente as características de gênio que Coleridge descobrira na poesia de Wordsworth mais de meio século antes: o frescor de sensações da criança sobrevivendo nos poderes do homem, que é um índice de convalescença mental e se manifesta na percepção da novidade em aparências antigas e familiares. Guys, diz Baudelaire, pode ser visto como “um eterno convalescente... um homem-criança”, “isto é, um gênio para quem nenhum aspecto da vida se tornou obsoleto”.

“Agora, a convalescença é como um retorno à infância. O convalescente, como a criança, goza no mais alto grau do poder de se interessar vivamente por todas as coisas, mesmo aquelas que parecem ser as mais triviais. [...]”

Em seu poema “*Moesta et errabunda*”, Baudelaire expressa o desejo de uma viagem de volta ao “paraíso verde” da infância; mas a infância para Baudelaire é mais agostiniana e mais freudiana do que a infância edênica postulada por Traherne, Wordsworth e Emerson — é

“o verde paraíso dos amores infantis / o inocente paraíso, pleno de prazeres furtivos” [...]. O poema [“Le Voyage”] começa com “a criança, amante de mapas e estampas”, para quem o mundo é adequado a seus desejos, passa pelo tédio e pelo desgosto do adulto com um mundo que se tornou familiar demais, e termina com uma tática de desespero em busca de algo novo [...] (ABRAMS, 1973, pp. 414-415).

Abrams segue com outras passagens da obra de Baudelaire e de outros nomes decisivos para consolidação da lírica moderna, como Rimbaud. O exposto, entretanto, basta para constatar a persistência dessa associação da poesia com a infância, incluindo-se a questão do *novo*.

Passando para a pintura europeia, a fim de compreender a mudança e projeção da infância em contexto moderno, foram os impressionistas, a exemplo de Monet e Renoir, que realmente colocaram o tema no centro das atenções. “Além disso, há um parentesco óbvio entre a espontaneidade e exuberância da pincelada impressionista e a imprevisível vivacidade das crianças, que são notoriamente difíceis de pintar, porque raramente ficam paradas”, conforme observou Alastair Sooke ao fazer a crítica à exposição *A infância na arte* (2016) no Musée Marmottan-Monet de Paris. É ele ainda quem sintetiza a passagem para as vanguardas:

Na virada do século 20, os artistas de vanguarda se interessavam não apenas pelas crianças, mas também pelo frescor dos desenhos infantis. Estes ofereciam um modelo de como a arte poderia desafiar as formas tradicionais de pintura – assim como a arte tribal africana, que também inspirou o modernismo.

É por isso que, em 1906-1907 e novamente em 1909, Matisse pintou primeiro sua filha, Marguerite, e depois seu filho Pierre de uma maneira plana, simplificada e esquemática, que lembra o desenho ingênuo e sem instrução de uma criança.

Sua pintura de Pierre, incluída em *A infância na arte*, é uma imagem maravilhosamente travessa. Pierre usa um suéter listrado e um chapéu rosa. Seu chapéu, nuvem informe de cor que emana de sua cabeça como uma espécie de halo de frustração e impaciência, acentua o mau humor de sua expressão que, com economia brilhante, capta a truculência de uma criança frustrada.

Picasso também era obcecado por arte infantil – tanto que seus retratos de crianças muitas vezes desdobravam-se como autorretratos. Foi o caso em 1923, quando pintou o próprio filho, Paul, sentado à mesa desenhando.

Foi ainda o caso quase cinco décadas depois, em 1969, quando Picasso criou *Le Peintre et l'Enfant* (*O Pintor e a Criança*), caracterizado por um clima de júbilo e um manuseio indisciplinado e conscientemente desleixado que é infantil de forma deliberada. Esta grande e corajosa pintura é a imagem final da exposição de Paris. Sua energia e impacto extraordinários parecem diferentes de qualquer outra coisa na exposição. A essa altura, a criança – outrora ignorada pela arte – tornou-se uma metáfora da pureza e intensidade da visão do artista.

Embora *Le Peintre et l'Enfant* tenha sido obviamente pintado de forma rápida, Picasso levou muito tempo para alcançar um estilo tão selvagem e emocionante. Certa vez, ao visitar uma exposição de desenhos infantis, ele comentou: “Quando eu tinha a idade deles, costumava desenhar como Rafael, mas levei uma vida inteira para aprender a desenhar como eles”.

Em certo sentido, Picasso estava embelezando uma ideia proposta pela primeira vez por Charles Baudelaire em 1863. “Gênio”, escreveu o poeta e ensaísta francês, “não é mais do que a infância recapturada à vontade” (SOOKE, 2016, n.p).

Muito do significado simbólico e filosófico que a infância alcançou na literatura e na arte dos séculos XVIII e XIX ainda ecoa na produção poética modernista – e não somente a dos nomes aqui evocados. O que parece definir, contudo, a representação da infância em “O mundo do menino impossível” e mesmo em *O primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* é esse interesse afim aos pintores vanguardistas não apenas pelo universo infantil (como já ocorria entre os românticos), mas também por sua visão e suas formas de expressão, tentando captar o frescor dos desenhos de criança como modo de desafiar as convenções da arte tradicional, intuito similar ao que levava à assimilação vanguardista estilizada da arte tribal africana. Como no caso de *O pintor e a criança*, de Picasso, também Jorge de Lima não só lança mão de um estilo deliberadamente ingênuo para capturar a exuberância bruta da infância, como também ilustra e recorre ao irmão caçula para colorir os desenhos, visando o efeito indicado por Edmundo Lys – autor do poema “Viagem sentimental” estampado no primeiro número da revista modernista *Verde* de Cataguases, de setembro de 1927 (PUNTONI e TITAN JR., 2014, pp. 18-19), em cujos versos o trem de província também figura como um brinquedo:

O colorido a lápis todo errado mas com a procura de acertar mais ainda mostra a criança. É de uma força enorme e dá uma notável realidade no desenho, isto é, na falta dele.⁴

Portanto, não se trata apenas, como no mito romântico da infância, de reportar a uma idade primordial, um Éden perdido, que a poesia permite, até certo, recuperar pela surpresa, emoção frescor do olhar desarmado da criança diante do mundo, mas de flagrá-lo mimetizando-o no plano da forma. Evidentemente, esse propósito norteou não só a pintura, mas também a literatura. É o que a vanguarda fará mobilizando não só procedimentos retórico-poéticos como também extrapolando a esfera do poético para alcançar o pictórico ou a materialidade do impresso com Oswald e Jorge de Lima.

Desenhos e outros aspectos gráficos constam apenas da versão original e se perdem quando da transposição do folheto para o livro, onde “O mundo do menino impossível” passa, entretanto, a articular a poética de conjunto de *Poemas*. É o que se busca evidenciar a seguir, considerando a disposição sequencial do poema, as remissões e a rede de relações que ele permite estabelecer se não com o todo, com parcela significativa das produções enfileiradas na recolha de 1927, às quais também se poder estender muito das considerações tecidas aqui, ao traçar o histórico da infância na literatura e na arte.

4. LYS, Edmundo. “João-corta-pau e outras observações. (Sobre *O mundo do menino impossível*, poema de Jorge de Lima)”. *Correio de Minas*, Belo Horizonte, 30.12.1927, n.p (Apud ANDRADE 2012, p. 72).

O poema e a unidade do livro

Quando recolhido em *Poemas*, “O mundo do menino impossível” foi instalado logo no pórtico. A disposição estratégica instiga o leitor atento à lógica da sequência e da organização do todo, que tende a conceber o livro como unidade estrutural ou relacional das partes.

Apesar do intimismo, o primeiro poema não deixa de se afinar com uma das demandas centrais do Modernismo: a afirmação identitária, que repercute no conjunto do livro. O nacional se consubstancia aqui de modo subjetivo, por meio da evocação do ludismo infantil flagrado, como **já se notou insistentemente**, pela perspectiva **não do adulto, mas da criança ou do menino bem-nascido** que despreza os brinquedos importados e perfeitos dados pelos avós, fura sintomaticamente “os olhos de um Papá Noel” (afinal, ele **só presenteia os** meninos bem-comportados...) e destrói

o urso de Nürnberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as *poupées de Paris aux*
cheveux crêpes,
o carrinho português
feito de folha de Flandres,
a caixa de música checoslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U. S. A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.
(LIMA, 1997, p. 203).

Se menospreza os ricos brinquedos é porque reportam a um contexto distante, no qual a vivência da criança não encontra uma referência efetiva, pouco contribuindo para a construção de sua subjetividade. Tanto mais quando se verifica o baralhamento das nacionalidades de alguns dos brinquedos, para o qual já chamou atenção Benjamin Lima: “o carrinho português feito de folha de Flandres”; “o polichinelo italiano *made in England*” e “o macaco brasileiro de Buenos Aires *moviendo la cola y la cabeza*”. A procedência da fabricação desses brinquedos, diversa da nacionalidade à qual pertencem ou reportam, poderia parecer indício da passagem da produção artesanal para a industrial em grande escala (cujas implicações foram examinadas por Benjamin ao resenhar o livro de 1938 de Karl Gröber, *Kinderspielzeug aus alter Zeit [Brinquedos infantis dos velhos tempos]*). Porém, no poema de Jorge de Lima, essa divergência parece reforçar a inautenticidade não só dos brinquedos, mas, em dada medida, da ordem de experiência que eles poderiam propiciar à criança.

Por isso, em vez dos brinquedos estrangeiros e estranhos, o menino, nada “manso” como as demais crianças, prefere se entreter, de forma mais ativa e livre, com o informe, com caixas de papelão vazias e restos de materiais desprezíveis, que possibilitam, todavia, incitar a imaginação, renunciando a capacidade fantasiosa do poeta ou escritor adulto, inclusive no interesse pelo característico da matéria regional. No mundo do faz-de-conta, sabugos de milho tornam-se bois que mugem de verdade; tacos ou tocos de pau, em vez de soldadinhos de chumbo (como os de Moscou dados pelos avós), viram “cangaceiros de chapéus de couro” e “as pedrinhas ba-lem! Coitadinhas das ovelhas mansas / longe das mães / presas nos currais de papelão!”

Como diz Benjamin – em artigo que remete, inclusive, à cidade alemã de onde procedia os mais belos brinquedos europeus, tal como o ursinho do menino impossível: “Nuremberg, a pátria dos soldadinhos de chumbo e dos garbosos animais da Arca de Noé” (BENJAMIN, 1987, p. 244) –, é o conteúdo ideacional da brincadeira que determina o brinquedo e não vice-versa.

A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio verdadeiros brinquedos, “tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos”. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar, quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. As várias casas de bonecas reproduzidas por Gröber ilustram esse fenômeno. Podemos descrevê-lo da seguinte maneira: a imitação está em seu elemento na brincadeira, e não no brinquedo (BENJAMIN, 1987, p. 247).

Aplica-se também ao poema o que observa o filósofo alemão em outro ensaio sobre o tema:

O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora (BENJAMIN, 1987, p. 253).

Cumprido, agora, examinar a articulação de “O mundo do menino impossível” se não com todo, com parte significativa de *Poemas*.

Ele se coaduna em diferentes níveis e aspectos com vários poemas do volume. O imaginário e as lembranças da infância, as cantigas de roda e de ninar, assim como as orações aprendidas pelo menino, definem o teor e a matéria, o registro e a musicalidade que envolvem e embalam um número substantivo de poemas do livro de 1927. Cumpre comentar alguns deles, a fim de evidenciar a referida trama que entretetece o todo compositivo de *Poemas*.

Obviamente, o estatuto do protagonista põe o poema de abertura em relação direta com os versos de “Meninice”. Na *plaque* de 1927, a parceria fraterna se instituiu com o irmão

caçula, responsável pela ilustração dos desenhos do mais velho, ao passo que, em “Meninice”, a interpelada pelo eu lírico é a irmã (a do referido “casal futurista Povina Cavalcanti”). O eu a indaga, assim, pela recordação dos lugares e das experiências vividas em comum na infância: a casa colonial onde nasceram, o retrato do avô Simões Lima, o relógio de pesos e os móveis de jacarandá do quarto da avó; o idílio familiar com os pais lendo à hora noite o *Rocamboles* e o *Ponson du Terrail* enquanto os dois irmãos garatujavam a lápis de cor na mesa de jantar. Segue indagando sua interlocutora pela emoção sem precedentes compartilhada por ambos com a chegada na cidade de “O grande Circo internacional de Vigo” (prenúncio do fascínio suscitado pelo Circo Knieps maravilhosamente transfigurado em “O Grande Circo Místico?”), apesar das reações opostas: o olhar extático do menino com as acrobacias da trapezista de calcinhas e a aflição da irmã, em sua “inocência silenciosa” a chorar por tudo e a tapar os olhos com medo de a acrobata cair. Depois pergunta sobre a lembrança da dor compartilhada em razão da morte do saguim de estimação da irmã, “enforcado na grade do jardim” ... (LIMA, 1997, pp. 216-217).

É curioso chamar a atenção para esse saguim, que se contrapõe, de fato, a um dos brinquedos importados rejeitados pelo menino: “o macaco brasileiro / de Buenos Aires / *moviendo la cola y la cabeza*”, enunciado desse modo, ao longo de três versos ligados pelos *enjambements* que parecem mimetizar o próprio movimento da cauda e da cabeça. Movimento impaciente do bichinho pelas bananas que, para Benjamin Lima, representaria um “deboche” (LIMA, 1997, p. 80) dos vizinhos argentinos para com os brasileiros. Diferentemente da suposta troca (pois parece mais do que isso...), Jorge de Lima retorna ainda à imagem do macaco ao tratar de um topônimo em “Mundaú”: o de sua cidade natal, União dos Palmares (AL), cuja significado etimológico seria “Cerca rial de macacos”⁵... O eu lírico se identifica com o topônimo, reconhecendo-se como o “mais triste dos macacos brasileiros” nascido três séculos depois... Na sequência dos versos, ao qualificar o Mundaú como seu abecedário, o rio-livro onde aprendeu a soletrar os rudimentos de sua língua poética, torna a se referir aos brinquedos infantis de “O mundo do menino impossível”, improvisados dos materiais brutos:

Minha terra natal:
 “Cerca rial de macacos”, depois
 Vila da Imperatriz
 onde o destino quis
 que nascesse três séculos mais tarde
 o macaco mais triste dos macacos brasileiros.

O rio de minha terra é o A B C
 de minha meninice, o meu passado
 a correr para o mar
 com todas as pedrinhas com que eu criança
 brincava a fingir que eram bois.
 (LIMA, 1997, p. 203).

5. É desse modo que a etimologia aparece nas várias edições consultadas de *Poemas* e na biografia do poeta feita pelo cunhado, mas outras fontes registram o significado do topônimo como “cerca real de macacos”.

Tanto em “Meninice”, quanto em “Mundaú”, o eu lírico fala da perspectiva do adulto, distanciada do tom e da visão de criança assumidos em “O mundo do menino impossível”. Essa aproximação só volta a ocorrer em poemas como “Noite de São João”. Este contrasta vivamente com a versão excepcional de Bandeira ao evocar a festa junina em “Profundamente” em dois tempos: aos seis anos, quando adormece em meio aos “estrondos de bombas luzes de Bengala / vozes, cantigas e risos” (BANDEIRA, 1988, p. 111), que preenchem a casa senhorial da família com seus convivas; e no presente da enunciação do eu já adulto, melancólico, instalado na modesta habitação alugada em Santa Tereza onde, recorrendo à tópica do *ubi sunt?*, indaga por parentes e empregados, cuja morte é tratada de forma eufemística como um sono profundo (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, pp. 222-223). Apesar da distância cronológica, o passado da infância e da noite junina é aproximado do presente como um ontem atemporal.

O tema afim é evocado por Jorge de Lima em tom e perspectiva absolutamente diversos ou opostos, em uma explosão festiva que faz ecoar no presente o rechiar dos fogos de artifício, foguetes, bombinhas, buscapés e chavinhas, ao se valer de todo um jogo aliterativo envolvendo as fricativas surdas, com o reforço das onomatopeias: *Chá-Bum!, Tchi-bum!, Chi! ...* O jogo mimetiza ainda o choro do Zezinho, cujo dedinho foi chamuscado por “tiro chocho”. A força musical – e mesmo imagética – dos versos associada ao tema radicaliza a lição parnasiana de Bilac em “Os meses”⁶ ao celebrar a mesma festa junina, com uma alternância de vozes que inclui o canto de um “Coro de crianças”.

Coro de crianças:

Passem os meses desfilando!
Venha cada um por sua vez!
Dancemos todos, escutando
O que nos conta cada mês!

Junho:

Em chamas alvissareiras,
Ardem, crepitam fogueiras...
– E os balões de São João
Vão luzir, entre as neblinas,
Como estrelas pequeninas,
Entre as outras, na amplidão.
Não há casinha modesta
Que não se atavie, em festa,
Nestas noites, a brilhar:
Não se recordam tristezas...
Estalam bichas chinesas,
Estouram foguetes no ar.

6. Devo a lembrança do poema bilaquiano a Maria Aparecida Ribeiro.

Fogos alegres, pistolas,
Bombas! ao som das violas,
Ardei! cantai! crepitai!
Num largo e claro sorriso,
Seja a terra um paraíso!
Folgai, crianças, folgai!
(BILAC, 1955, pp. 84-85).

O poema de Jorge é a contrapartida modernista, a prova de superação da escola literária em que se formou. Nele, o eu lírico adere ao olhar fascinado de menino diante da alegria dos festejos, revivendo nos versos a riqueza dos tons de som e cor, assimilando falas, diálogos e cantigas do tempo.

Voltando à unidade do livro de 1927 em torno de “O mundo do menino impossível”, alguns temas e matérias de interesse do poeta adulto derivam, também, dos jogos infantis e dos aspectos da realidade local ou regional que ele encenava ludicamente com os materiais residuais com que preferia se entreter. O mais notório, sem dúvida, são os cangaceiros que o menino fantasia a partir de sobra de madeira e que reaparecem na invocação do rei do cangaço nos versos de “Floriano – Padre Cícero – Lampião”, além de menções esparsas a eles em “Caminhos de minha terra” “G.W.B.R.” e “Rio de São Francisco”.

As conexões entre a poética encenada com os brinquedos e outros momentos de *Poemas* podem, ainda, se estabelecer pela oposição entre o que o menino impossível repudia e o que interessa ao eu adulto. É o caso do menosprezado trem de ferro de U. S. A. Ele ressurgue logo no poema seguinte, “A minha América”, não como brinquedo, mas como maquinário potente e feroz, emblema da modernidade acelerada presente na crítica endereçada ao industrialismo *yankee* em larga escala ou, nas palavras do poeta, ao “ritmo de fábricas gigantes que desovam / automóveis e locomotivas” (LIMA, 1997, p. 208). Bem diversa é a atitude ou sentimento de mesmo eu lírico em “G.W.B.R.”, ao lembrar afetivamente “o meu trenzinho romântico indo devagarzinho / para que o poeta provinciano / visse o cair da tarde, / e visse a paisagem passando” (LIMA, 1997, p. 220) ao longo da estrada de ferro britânica Great Western, “feita de encomenda para o Nordeste”. Longe de ser vista como expressão do domínio do capital estrangeiro, a G.W.B.R. é “a mais pitoresca do universo” (LIMA, 1997, p. 220), assimilada à dinâmica nada frenética e à particularidade do modo de ser nordestino. Ela reproduz a estrutura social da região e as formas de interação entre as classes, ao transportar os tipos característicos no interior dos “vagons” de trens precários, “balduinas sonolentas” (LIMA, 1997, pp. 219-220) personificadas, às quais se associam ainda a analogia com outra forma improvisada de brinquedo, bem ao gosto do menino impossível: os “carrinhos de caixa de fósforos marca olho” (LIMA, 1997, p. 220). A sequência de imagens do interior e do exterior dos vagões reproduz muito da pobreza local, mas acaba por oferecer uma visão humanizada e idílica do meio com a qual o eu lírico se identifica há muito tempo (desde menino?). A conexão entre o trenzinho de brinquedo desprezado e a GWBR é explicitada no fecho do poema:

Great Western of Brazil Railway
feita de encomenda pra o Nordeste,
minha primeira viagem deslumbrada!
Ferrugem. Fumaça. Meus brinquedos. Pó.
(LIMA, 1997, p. 225).

Pensando ainda nos jogos relacionais que o livro de 1927 suscita ao leitor, não se pode deixar de considerar a contrapartida do ludismo do menino impossível representada por um brinquedo dos mais representativos no contexto a que remete o livro: a “Boneca de pano”. Por um lado, em contraste com “as *poupées de Paris aux cheveux crêpés*” e demais brinquedos importados desdenhados pelo menino impossível, essa “boneca de pano das meninas infelizes”, “guias de aleijados”, apanhando “pontas de cigarro” e mendigando “nas esquinas”, tem significado social indiscutível. Por outro lado, ela não se confunde com embalagens vazias, materiais brutos, sobras de coisas ou matérias residuais, supostamente descartáveis, não obstante a condição final dessa boneca de chita e de lã de um tostão, que acaba “ceguinha” (os “olhos de conta caíram”) e “sujinha”, rolando na sarjeta e coberta de lama, sendo por fim levada pelo “homem do lixo”. Guarda, porém, um aspecto afim às brincadeiras que o menino impossível encena com sabugos de milho, pedrinhas e tocos de pau: a marca (identitária) do regional.

Está visto que a condição final da boneca reverbera muito da situação objetiva da menina com idêntico “rosto parado”. O desfecho do poema é, sem dúvidas, dos mais complicados pela aparente naturalização da condição da menina que, de certo modo, reverbera na da condição da boneca. É claro que, quando se leva em conta o tom do poema, com seus diminutivos, como se estivesse registrando a perspectiva também infantil de quem a observa, tende-se a relativizar a crítica mais dura à ideologia encerrada nos versos... Isto é, pode-se alegar que o poema traz o registro objetivo não só da condição efetiva da menina mendicante, mas também do olhar infantil de quem a observa de outra posição, mais comprometida com uma formação cristã tendendo a certo conformismo quando se trata de considerar a miséria alheia. De todo modo, não há como relevar de todo esse comprometimento ideológico do poema, sem pôr em questão, em algum nível, tal naturalização ou conformismo, mesmo que piedoso, visto como produto da vontade divina.

Curiosamente, na sequência do livro, esse olhar comprova sua formação católica com o louvor à “Santa Teresinha do Menino Jesus”, carmelita de Lisieux tida como doutora da infância espiritual. Falecera aos vinte quatro anos em 1897 e teve seus escritos publicados após sua morte, sendo logo conhecidos mundialmente. Sua beatificação aconteceu em 1923 e ela foi canonizada por Pio XI em 1925, portanto em data próxima à concepção do poema que Jorge de Lima lhe dedicou. O interesse pela santa, aliás, é mais um tema compartilhado por Jorge com o Bandeira de *Libertinagem*, que inclui entre os poemas “Oração a Teresinha do Menino Jesus”. Destaque-se, entretanto, que a versão poética do alagoano articula-se com “O mundo do menino possível”, pois a imagem do “Menino Jesus das Vitórias” traz “a bola do mundo aos pés, sua bola de borracha, seu brinquedo mais querido” (LIMA, 1997, p. 246).

Há mais fios que poderiam ser entrançados entre “O mundo do menino impossível” e outras passagens do livro de 1927, de modo a evidenciar a trama tecida entre o ludismo infantil e a poética do eu maduro em *Poemas*. Poder-se-ia lembrar de outros momentos em que a infância marca a presença de modo consequente no livro. Sem aderir propriamente à perspectiva infantil, o eu adulto evoca o que foi, nessa idade, uma promessa de realização e plenitude que não se cumpriu, todavia, na fase adulta. Os dois poemas que antecedem “Meninice” evidenciam isso. São momentos mais remotos da memória infantil, a ponto de envolver a escolha do nome do primogênito pelo pai no calendário, quando do nascimento no mesmo dia do santo “Guerreiro”:

E meu pai, vendo aquele dia 23 tão lindo
e tão verde aquele mês de abril,
e vendo seu primeiro filho,
bendisse a Deus primeiro,
e depois foi à folhinha
ver o nome do Santo que ali estava:
São Jorge!

E o guerreiro cresceu e foi vencer
todos os dragões da vida,
e não vencendo
cobriu com a humildade do seu Santo
a derrota do guerreiro:

Senhor tende piedade!
(LIMA, 1997, p. 215-216).

Sem a ironia mordaz da “Bénédiction” baudelairiana – que encerra, na verdade, a maldição materna quando do nascimento do poeta – e longe de vir ao mundo sob a guarda (sombria) do **anjo torto** drummondiano, o fato é que a bênção do pai e a proteção de São Jorge não bastaram e a promessa de vitória do protegido contra todos os dragões não se cumpriu. Resta apenas ao filho derrotado acolher a humildade do santo protetor e com ele suplicar a piedade do outro Pai.

O poema anterior a esse liga-se à esfera da casa e à mãe, seus carinhos e desvelos, a educação religiosa das crianças, o catecismo e, mais uma vez, os brinquedos:

Os outros meninos, minha irmã, meus irmãos menores, meus brinquedos, a casaria branca de minha terra, a burrinha do vigário pastando junto à capela... lá longe ... (LIMA, 1997, p. 215).

O “lá longe” é reiterado ao final de “Oração” não para marcar a distância no espaço, mas no tempo, de modo a evidenciar que a segurança e a plenitude traduzida em termos de beleza e pureza, de sonhos e crença dessa idade áurea, projetada no “azul” da paisagem e no “crepúsculo de ouro”, perdeu-se por completo na passagem para a vida adulta: “E isso tudo tão longe... tão longe...” (LIMA, 1997, p. 215).

Note-se a assimilação, desde o título, do discurso e do imaginário cristãos aprendidos na infância, que repercutem não só nesse, mas em outros momentos de *Poemas*, cujos versos são entrecidos ou tramados com rezas ou excertos de preces e orações (prenúncio da conversão cristã que em breve se processaria na trajetória do poeta), como se verifica em “Caminhos de minha terra”, “Olhado” e “Poemas dos bons fradinhos de minha terra”, entre outros. Atente-se, por fim, já no título deste último poema, para o emprego do diminutivo, presente em “A voz da igreja” e em outras passagens do livro de 1927, como registro ligado à afetividade e também ao universo infantil.

Os aspectos abordados até aqui parecem o bastante para atestar a centralidade de “O mundo do menino impossível” na definição da poética e da unidade do livro de adesão de Jorge de Lima ao Modernismo. A seu modo, o poeta alagoano explorou produtivamente a redescoberta vanguardista do imaginário e do ludismo infantis para figurar o *novo*, tendo em vista a particularidade local apropriada engenhosamente na unidade de seu brinquedo-livro.

Referências

- ABRAMS, M. H. *Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*. New York/London: W. W. Norton, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-1962: de Alguma poesia a Lição de coisas* (ed. Júlio Castañon Guimarães). São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia – Confissões no rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ANDRADE, Gênese. “Jorge de Lima e as artes plásticas”. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* 3. São Paulo: Editora 34 / USP, 2002, pp. 69-95.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1988.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1955.
- BOONE, Troy. “Jean-Jacques Rousseau” In **Gubar, Marah (dir.)**. *Representing Childhood*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Office of the Provost, 2005. Disponível em: <https://www.representingchildhood.pitt.edu/rousseau.htm>. Consultado em: 01/11/2022.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.
- D’ANDREA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- GOLDSTEIN, Norma S. *Do Penumbrismo ao Modernismo: O primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.
- LEBENSZTAYN, Ieda. “E as pedrinhas balem!?: a literatura regional, moderna e universal de Alagoas nos anos 1930”. *dEsEnrEdoS*, ano II no. 05. Teresina, abr-mai-jun 2010. Disponível em: http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/05_dossie_-_e_as_pedrinhas_balem_-_Ieda_Lebensztayn.pdf. Consultado online em: 18/10/22.

LIMA, Jorge Matheus de. *Mundo impossível do menino*. Rio de Janeiro: S.N., 1927.

LIMA, Jorge Matheus de. *Obra Poética* (org. Otto Maria Carpeaux). Rio de Janeiro, Editora Getulio Costa, 1950.

LIMA, Jorge Matheus de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora; Brasília: INL (Biblioteca Manancial), 1974, v. 1, pp. 69-116.

LIMA, Jorge Matheus de. *Poemas*. Poesia completa (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PUNTONI, Pedro e TITAN JR., Samuel (orgs.). *Revistas do Modernismo 1922-1929*. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin; PRCEU/USP; Biblioteca Mario de Andrade, 2014.

SOOKE, Alastair. "How childhood came to fascinate artists". 1st April 2016, n.p. <https://www.bbc.com/culture/article/20160315-how-childhood-came-to-fascinate-artists>. Consultado em 18/10/22.

UMA TORRE DE GUERRA: ANÁLISE DA IMAGEM DA TORRE DE MARFIM EM DOIS SONETOS DE JORGE DE LIMA

A WAR TOWER: ANALYSIS OF THE IVORY TOWER'S IMAGE IN TWO SONNETS OF JORGE DE LIMA

Rafael Iatzaki RIGONI¹

RESUMO: A partir da análise da imagem da torre de marfim em dois sonetos do *Livro de Sonetos* (1949) de Jorge de Lima, apresenta-se uma reflexão sobre a posição do sujeito-lírico diante do mundo ao redor. Partindo de uma leitura atenta aos textos poéticos, consciente da diversidade e da multiplicidade de sentidos dos poemas e procurando dialogar com a fortuna crítica da obra de Jorge de Lima que credita ao autor uma poética de viés negativo, autocentrada e desinteressada de versar sobre sua própria realidade histórica e social, analisa-se a maneira como a imagem-conceito da torre de marfim é construída nos sonetos e conclui-se que a negatividade presente na poética do autor não está relacionada com uma recusa ao real ou à comunicação. Antes, tal negatividade deve ser entendida como resultado das tensões que estruturam o poema. Dentre as várias tensões presentes nos textos focamos em duas em particular: o conflito entre o elemento “automático” e o elemento “arquitetado”, como indica Fábio de Souza Andrade (2010), e a tensão resultado da tentativa de fundir diferentes concepções temporais, como a humana e a divina, indicada pela recepção do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Lírica. Literatura Brasileira. Jorge de Lima. Torre de Marfim. *Livro de Sonetos*.

ABSTRACT: Based on the analysis of the ivory tower image in two sonnets from *Livro de Sonetos* (1949) written by Jorge de Lima, this paper presents a reflection on the lyric-subject's position related to the surrounding world. Starting with a close reading of the poetic texts, aware of the diversity and multiplicity of meanings in the poems and also attempting to dialog with the literary critics who believes that the works of Jorge de Lima are self-centered, uninterested in writing about its own social and historical reality and based on a negative perspective, this paper analyzes how the concept-image of the ivory tower is built in the sonnets and concludes that the negativity present in the poems are not related with a denial of communication or of the reality itself. Rather than it, such negativity must be understood as an outcome of the tensions that support the poems. Among the many tensions in the texts the paper focuses on two specific ones: the conflict between the automatic element and the planned element, as pointed by Fábio de Souza Andrade (2010), and the tension resulted from the attempt to weld the physical time with the spiritual time as highlighted by the author's reception.

KEYWORDS: Lyric Poetry. Brazilian Literature. Jorge de Lima. Ivory Tower. *Livro de Sonetos*.

A presença e a importância da obra de Jorge de Lima para o cenário da poesia brasileira moderna e contemporânea são indiscutíveis e podem ser reconhecidas pelas constantes reedições da obra do autor – na última década deste século *Invenção de Orfeu* foi reeditada por duas

1. Doutorando em História e Teoria Literária pelo departamento de Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0703-1099>. Email: righoni@ufpr.br.

editoras diferentes, Cosac Naify em 2013 e Alfaguara em 2017, e a primeira tinha como projeto a reedição da obra completa do autor, o que não aconteceu porque a editora encerrou suas operações –, pela presença em listas de leituras obrigatórias para grandes vestibulares do país, pela constante presença e referência em obras poéticas e acadêmicas Brasil afora.

Contudo, sabemos que a obra de Lima pode se revelar difícil, complexa e por vezes até mesmo hermética para os leitores. Aos pesquisadores, por sua vez, a obra se apresenta particularmente difícil devido à sua amplitude, complexidade e variedade de facetas de exploração e construção do fenômeno poético. Ou ainda, a diversidade de estilos, o rigor com a linguagem em tensão com a filosofia transcendental, mística e cristã, a profusão de referências, entre outras características, apresentam uma miríade de possíveis caminhos e chaves de leitura. Por isso, perguntas como “de que forma iniciar a abordagem de uma obra desse calibre?”, ou, “como escolher um caminho que faça jus a obra sem a diminuir e restringir para servir ao discurso científico da crítica literária?” devem guiar os estudos críticos dessa obra.

Nossa escolha neste estudo foi a de iniciar a pesquisa e reflexão sobre a *ars poética* de Lima a partir de uma imagem que abrigasse em si a multiplicidade de aspectos e contradições presentes tanto na fortuna crítica quanto na própria obra literária; imagem que nos levasse a uma compreensão mais profunda dos textos, que ilustrasse um elemento capaz de elucidar uma área muito mais ampla que o contexto que se insere. Pode-se dizer que também procuramos adotar a sugestão de Leo Sptizer (1948) que convida os intérpretes do texto literário a uma viagem ao círculo hermenêutico, partindo de um aspecto da superficialidade do texto que é utilizado para “viajar” até o centro da obra, elucidando questões centrais a partir de aspectos marginais, ou “detalhes”, como nomeia o pensador.

Por isso, gostaríamos de propor uma análise de uma imagem presente no *Livro de Sonetos* (1949) como forma de resposta aos problemas e enigmas que a obra nos apresenta; procurando elucidar mecanismos de funcionamentos estéticos e textuais presente durante toda a obra do autor. A imagem em questão é a da “torre de marfim” e tem seu desenvolvimento de maneira ostensiva no seguinte soneto:

A torre de marfim, a torre alada,
esguia e triste sob o céu cinzento,
corredores de bruma congelada,
galerias de sombras e lamentos.

A torre de marfim fez-se esqueleto
e o esqueleto desfez-se num momento,
Ó! não julgueis as coisas pelo aspecto
que as coisas mudam como muda o vento.

E com o vento revive o que era inerte.
Os peixes também podem criar asas
as asas brancas podem gerar vermes.

Olhei a torre de marfim exangue
e vi a torre transformar-se em brasa
e a brasa rubra transformar-se em sangue
(LIMA, 1950, p. 548).

O soneto estrutura-se nos moldes clássicos da arte em língua portuguesa, isto é, verificação em decassílabo, rimas em ABAB CDCD EFE GHG, tendo dois quartetos e dois tercetos, e também apresenta o desenvolvimento dos conceitos e ideias de forma clássica: no primeiro quarteto temos a apresentação de um cenário-conceito, no segundo quarteto um desenvolvimento/transformação das imagens-cenários apresentados anteriormente, já no primeiro terceto apresenta-se uma nova imagem-ideia que será mesclada, sintetizada e concluída no último quarteto.

A torre de marfim, invocada no início do texto, é o ponto de fuga para qual convergem todas as metáforas e as ideias do soneto, por isso, faz-se necessário compreender um pouco melhor a imagem. Segundo o historiador e professor Steven Shapin (2012), essa imagem tem suas origens nos textos clássicos gregos e sagrados do judaísmo/cristianismo: Salomão utiliza-a em seus cantares ao descrever sua amada (“Seu pescoço é como a torre de marfim”) e na *Odisseia*, Penélope utiliza o termo marfim para referir-se aos sonhos falaciosos que enganam os homens (livro XIX, verso 430). Shapin afirma também que o termo pertenceu a diferentes campos semânticos, primeiramente ao religioso, visto que Torre de Marfim é um dos epítetos da Virgem Maria. Depois, integrou-se ao campo artístico/estético com Charles Augustin Sainte-Beuve que o popularizou em 1837 no poema “Pensées d’août, à M. Villemain” que ao mencionar o poeta Vigny, assim escreve: “Et Vigny, plus secret, / Comme en sa tour d’ivoire, avant midi rentrait” (*apud* SHAPIN, 2012, p. 3). Por último, no discurso popular, senso comum, a partir da terceira década do século passado.

Ainda segundo o historiador, no discurso religioso o termo estava associado à pureza e à raridade do marfim, logo sua relação com a figura da Virgem Maria. Os leitores de Joyce talvez se lembrem que Dedalus, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, utiliza a imagem da torre de marfim logo no primeiro capítulo para indicar a diferença entre católicos e protestantes, uma vez que os últimos costumavam zombar dessa maneira de caracterizar Maria, ao mesmo tempo em que utiliza a imagem para indicar o despertar de seu desejo sexual por sua vizinha Eileen. Já nas artes a torre de marfim foi, e continua sendo, utilizada para referir-se à tentativa de produção de uma arte desligada de seu contexto histórico social. Foi por esta via que o discurso popular incorporou o termo como sinônimo de desligamento com a vida prática (cotidiana). Interessa-nos o uso do termo em sua relação com a arte porque esta nos parece a relação presente no poema. Segundo o historiador:

2. Em tradução literal: E Vigny, mais discreto / como se em sua torre de marfim, re-entrasse antes do meio dia.

At the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, the Ivory Tower was invoked largely – though not exclusively – in saying things about artistic creations and the appropriate posture of the artist. Writers were summoning up the specific idea of artistic retreat and its value – and all the sensibilities attached to the closely linked notions of imagination and solitude, withdrawal, and disengagement. Sainte-Beuve criticized Vigny for withdrawing to his Ivory Tower, but that sort of retreat, and the intensified imaginative freedom obtainable there, were widely understood³ (SHAPIN, 2012, p. 5).

A Torre de Marfim, no contexto estético, foi motivo de polêmica e contradição porque foi entendida como esse lugar de isolamento e retiro no qual o artista se refugiava e fugia do mundo. A postura foi vista por duas diferentes perspectivas, de um lado aqueles que acreditavam na necessidade e na importância do isolamento do artista da sociedade mercantilista e tecnicista, de outro, aqueles que julgavam a atitude elitista e nociva à comunicação e ao valor da obra. O historiador da arte Erwin Panofsky, em um polêmico artigo intitulado “In the defence of the Ivory Tower” (1957), sintetiza os dois pontos de vistas, a favor e contra a visão do artista recluso na torre de marfim, e, como o título já nos indica, defende a liberdade dos artistas – na verdade de todos aqueles que escolheram exercitar as faculdades da imaginação artística e julgamento crítico, sejam eles artistas, críticos de arte, filósofos, matemáticos e/ou professores – de habitarem a torre. Para ser mais exato, Panofsky (1957) refuta o discurso de que aqueles que se encontram na torre de marfim, isto é, homens que não são práticos e produtivos para a sociedade em um sentido mais restrito, devam abandoná-la; antes, o crítico advoga a importância e o valor da torre como lugar de reclusão, mas também como lugar de vigia. Sinalizando a importância para Sainte-Beuve do texto de Milton, *Penseroso*, o crítico indica que o conceito também pode carregar a ideia de que a torre é o local onde os vigias se colocam para defender a vida dos homens comuns. Panofsky encerra seu artigo aproximando a visão da torre de marfim primeiramente citada nos Cantares de Salomão com outra torre também ali mencionada em símile à beleza e valor da amada: “O teu pescoço é como a torre de Davi, edificada para pendurar armas; mil escudos pendem dela, todos broquéis de poderosos” (PANOFSKY, 1957, p. 122).

Em síntese, a visão do poeta como o homem preso a sua torre, ensimesmado, fechado sobre si mesmo, recluso e indiferente à vida da turba está no centro da metáfora da Torre de Marfim. Além disso, esses conceitos também são comumente atributos paradigmáticos da lírica moderna e da fortuna crítica de Jorge de Lima⁴. Por isso faz-se necessário compreender a relevância da imagem-conceito da torre de marfim na poética do autor alagoano como síntese da

3. Em tradução literal: “Ao final do século XIX e começo no século XX, a Torre de Marfim foi largamente invocada - apesar de não exclusivamente - para se referir às criações artísticas e à postura apropriada do poeta. Escritores foram trazendo a ideia específica do retiro do artista e seu valor - e todas as sensibilidades atreladas às noções próximas de imaginação e solitude, retração e desengajamento. Sainte-Beuve criticou Vigny por se retirar em sua Torre de Marfim, mas esse tipo de retiro, e a liberdade imaginativa intensificada obtida lá, foram amplamente compreendidas”.

4. A quem interessar, em outro momento dediquei-me a essa questão de forma mais alongada no artigo “Geografias de Orfeu: considerações sobre o hermetismo e o lastro histórico em dois poemas de Jorge de Lima”.

visão crítica que imputa ao autor uma recusa ao real, recusa “ao mundo persignado”, como diz o poeta em *Invenção de Orfeu* (LIMA, 2012, p. 22).

Partimos, portanto, de uma imagem-conceito relevante para a obra de Jorge de Lima – que ganha intensidade ao ser versada em um soneto, pois acentua o caráter classicista e classicizante da forma poética – que passa a ser composta na frente dos leitores.

Nos dois primeiros versos a torre é descrita como “alada”, “esguia e triste sob o céu cinzento”; dois elementos que aparentemente apresentam uma descrição material da torre, alada e esguia, e um atributo mais conectado à sensibilidade do observador: a tristeza. Os dois próximos versos aprofundam a imagem disfórica inicial da torre, pois agora vemos o interior da torre e nele encontra-se somente gelo (“bruma congelada”), “sombrias e lamentos”. Poderíamos dizer que o interior desta caracteriza uma natureza infernal, se considerarmos o inferno de Dante como o lugar das sombras e de lamentação⁵. Não há vida dentro da torre, há somente tristeza e frieza, um cenário muito próximo à estética simbolista, como notou Carpeaux (1950) ao afirmar que os poemas do *Livro de Sonetos* podem ser entendidos como “Neo-simbolistas” e não os textos de *Tempo e Eternidade* e *A Túnica Inconsútil* como afirmavam certos críticos (CARPEAUX, 1950, p. 12).

Sabe-se que foi justamente sob a égide do simbolismo que o conceito de *art pour l'art* ganhou destaque, o que somado à fortuna crítica e ao rigor da obra de Jorge de Lima pode levar os leitores a esperarem do soneto mais um exemplar de um poema hermético, ou ainda, texto regido pelo inconsciente em busca de expressar o inominável, o inefável. Contudo, nossa leitura do soneto, e de toda a obra, é contrária a tal percepção, pois acreditamos que o texto é essencialmente metalinguístico, mas em nenhum momento descolado da realidade, ou em busca do transcendental. Antes, o soneto nos apresenta um desenvolvimento e transformação da torre que são símbolos da própria poesia de Lima. Poesia que pode mostrar-se inicialmente distante, fria e vazia, mas que na realidade está em constante transformação, plena de tensões e intrinsecamente enraizada em sua terra, seu povo e sua história. Como leitores de poesia não devemos ignorar as impressões iniciais que o texto levanta, mas também não devemos aceitá-las como certas, é necessário que continuemos a leitura e testemos as impressões iniciais. Portanto, se a primeira estrofe pode parecer apresentar o texto sob a cifra da poesia interessada na beleza desligada do seu contexto e realidade histórica, a segunda estrofe pode ajudar a descartar tal concepção.

A segunda estrofe nos apresenta princípios importantes da poética de Jorge de Lima: primeiro, não se deve levar somente a feição das coisas, é necessário ir além do “aspecto”, segundo, as coisas não são estáticas, elas se transformam. No segundo quarteto testemunha-se a substituição da brancura do marfim pela brancura do esqueleto humano, que logo em seguida é desfeito em um instante. Não nos é dado aqui o motivo e a maneira pela qual a torre se transforma, somente assistimos sua transmutação. Por outro lado, os dois últimos versos do segundo

5. Talvez faça-se pertinente lembrar uma cena antológica do poema de Dante na qual o poeta Estácio ao encontrar Virgílio e procurar se aproximar, se desculpa e afirma: “*dimento nostra vanitate, / trattando l'ombre come cosa solda*”. Em outros termos, o Inferno é o local não das coisas firmes, mas das sombras.

quarteto nos fornecem uma advertência importante sobre a natureza mutável das coisas e da impossibilidade de concebê-las meramente por seu “aspecto”. Essa afirmação remete-me a outro poema de Lima, “O Grande Desastre Aéreo de Ontem”, no qual ele afirma que “Chove sangue sobre as nuvens de Deus/ E há poetas míopes que pensam que é o arrebol” (LIMA, 1950, p. 370). Acredito que a aproximação acontece justamente porque aqui os poetas consideraram somente o “aspecto” das coisas, a multiplicidade de cores, em especial a possível vermelhidão do céu, e não levaram em consideração outros elementos; fazendo-os tomar um desastre, uma chuva de sangue, por um mero pôr-do-sol. Talvez possamos afirmar que tal miopia é o que leva críticos e leitores a negligenciar a constante procura do real, diálogo com o mundo ao seu redor e desejo de comunicar-se de maneira mais profunda presente em cada verso do poeta alagoano.

Destaca-se aqui o fato de que é possível dividir o soneto em duas partes: uma parte refere-se à figura da torre de marfim, sua descrição e suas transformações e a outra parte, que se inicia no sétimo verso e se estende até o décimo primeiro verso, onde lemos um comentário sobre a objeção de se julgar as coisas por suas aparências, sobre a mutabilidade dos elementos e sobre a possibilidade do miraculoso, ou fantástico, ou mesmo do esplêndido, gerar algo vil.

A geração do hediondo no seio da pureza é algo recorrente na lírica do poeta. Pertencem a esse motivo versos antológicos como “Que culpa temos nós dessa planta de infância / de sua sedução, seu viço e constância?” (LIMA, 2013, p. 43), e “Que turva tentação nas aves puras / consegue transformá-las em rapinas?” (LIMA, 2013, p. 191) encontradas em *Invenção de Orfeu*, e pode ter sua origem traçada à filosofia e mitologia cristã. A imagem e reflexão da corrupção do homem no Jardim do Éden, a queda da humanidade no pecado, e suas consequências são constantes e centrais para o pensamento artístico-filosófico de Jorge de Lima. No soneto em questão, podemos afirmar que a geração de “vermes” pelas asas brancas dos peixes pode relacionar-se à própria capacidade da torre de marfim gerar elementos impuros.

A última estrofe volta a descrever a visão do sujeito enunciatador da voz poética ao ver a torre que é transformada mais uma vez. A construção é mais uma vez caracterizada por sua alvura, entendemos aqui o “exangue” presente no verso como uma referência à palidez, à falta de cor da torre, e em seguida é nos apresentada sua transformação em brasa, décimo terceiro verso, e por último, transformada em sangue. Repara-se que do início do soneto ao término do texto presenciamos a transformação completa da torre em seu contrário, isto é, aquilo que se iniciou como uma construção ebúrnea, material sólido, tangível, gélido, povoado de brumas, lamentações e sombras termina como matéria biológica, fluido corporal, líquido, quente e fonte da vida. Estamos, portanto, diante de um soneto cuja imagem que age como força-motriz, significação chave, é a transformação do lugar de isolamento e reclusão – o esteticismo vazio e hermético, fechado em si próprio da torre de marfim do artista – em matéria provedora e mantenedora da vida.

Vemos aqui que o sujeito da enunciação poética não se encontra dentro da torre, mas sim a observa de fora, o que corrobora nossa concepção de leitura de que o sujeito-lírico presente no texto não se apresenta como recluso, isolado na torre. Ainda, há quem reconheça a presença da

tradição cristã apresentada mais uma vez nesta estrofe. Se antes o vento que “revive o que era inerte” poderia ser entendido como uma possível referência ao profeta Ezequiel e sua visão de um vale de ossos secos que foram transformados em homens novamente a partir das palavras do profeta, a construção “olhei” e “vi” é típica do gênero “visões”, constantemente presente no velho e no novo testamento. O diálogo com a tradição cristã não é raro nem mesmo velado em Jorge de Lima, antes é pedra principal da edificação de sua poesia. Dentre a diversidade de desdobramentos que o discurso religioso presente no texto poético pode causar, destaquemos que tanto em Ezequiel quanto nas outras “visões” de profetas e/ou apóstolos, o propósito da visão é levar a coletividade, o povo escolhido que se encontra perdido, a reconectar-se com a divindade; aqui, portanto, poderíamos afirmar que o texto se aproveita do discurso religioso para apresentar-se como discurso capaz de salvar, de resgatar algo que está perdido. Levando-nos, assim, a indagar a função e o objetivo do texto. Em outras palavras, com tal visão, o que pretendia ensinar o poeta-profeta?

Para responder esta e aprofundar uma série de reflexões e considerações sobre o texto, deixemo-lo em suspenso por instantes para voltar nossa atenção para outro texto do mesmo livro, que se encontra apenas dois poemas a frente do soneto em discussão, capaz de nos ajudar por se tratar de uma continuação do mesmo texto. Assim vai o soneto:

Depois vi o sangue coagular-se em letras
espalhadas nos muros e nas pedras;
e o céu baixar-se para fecundá-las
e fugir outra vez para esquecê-las.

Depois vi o homem pressuroso em lê-las,
transformá-las em signos e arabescos
em palavras, em urros, em apelos
estranhas oceanias e sonetos,

Em hálitos de bocas cavilosas,
entrecortando sílabas amargas
engolidas no prato das desgraças,

e a gagueira ser tanta, tanto o fel
que a grande torre de marfim preciosa
era a torre danada de Babel

(LIMA, 1950, p. 551).

O advérbio que abre o soneto mais o artigo definido precedendo “sangue” coloca o leitor em um mundo poético que está em flagrante movimentação; não nos é dado a possibilidade de testemunhar o início do desenvolvimento lógico discursivo do texto, antes, somos apresentados a uma testemunha (“vi”) que encadeia temporalmente ações ocultas aos leitores. Tendo em vista que o soneto se encerra mencionando a “torre de marfim” e o primeiro soneto analisado tratava

da torre, acreditamos que esse soneto possa ser lido como uma continuação do primeiro texto. Há, ainda, o fato de que no livro a única outra menção a uma torre se dá em outro campo semântico e refere-se a outra edificação (Havia um rio aqui, de água violenta, / e acolá uma torre com andorinhas, / e o não terrível dentro do missal) (LIMA, 1950, p. 600) e também o fato de ambos os textos parecem ter como *leitmotiv* a transformação da torre.

Sendo assim, pode-se entender que a torre de marfim que termina por transformar-se em sangue no primeiro soneto, começa essa nova peça poética em transformação: o sangue coagula-se em “letras / espalhadas nos muros e nas pedras”. No reino poético de Jorge de Lima, médico de formação, o sangue age naturalmente, pois a coagulação é um processo biológico natural. Contudo, o sangue coagula-se em letras, não em coágulo sanguíneo. As letras são os germens das palavras, mas ainda não estão prontas, faz-se necessário que elas cresçam e amadureçam, tal como as palavras “em estado de dicionário” do poeta itabirano ainda não são o poema⁶, isto é, é preciso tirá-las do estado de dicionário e colocá-las em circulação e convívio com outras palavras para que elas se tornem poemas.

Nota-se que existe uma metamorfose do sangue em letras, para depois ser fecundado pelos céus, que logo em seguida as esquece. A fecundação das letras pelos céus parece-nos uma referência ao elemento transcendental da criação poética, como se houvesse a necessidade de um elemento sobre-humano, um *daemon* ou espírito, que precisasse tocar a obra humana para enchê-la de vida. No primeiro soneto analisado, há menção ao vento que “revive o que era inerte”, o que parece aproximar ambas as imagens porque o que temos é a ação de um elemento externo, o vento ou o céu, que traz vida e transformação. O caráter inspiracional do poema contrasta com a própria utilização da forma fixa e breve do soneto pode ser vista como um desdobramento da “tensão entre o automático, sugerido pela multiplicação de imagens insólitas, e o arquitetado” que atravessaria o livro todo segundo o pesquisador e professor Fábio de Souza Andrade (ANDRADE, 2010, p. 128).

Vale ainda notar que por mais obscuro, prolixo e difícil que os sonetos⁷ se apresentem, há quem tenha visto no livro um caráter tão arquitetado que lhe considerou como exemplo de *cerebralismo* na poesia de Lima (CUNHA, 2004, p. 99). Em síntese, o céu fecunda aquilo que a biologia, ou o homem, sangrou, indicando-nos a tensão entre a lírica oriunda da inspiração, seja divina ou demoníaca, e o trabalho do homem.

Após fecundar as letras o céu as esquece e temos mais uma vez o advérbio “depois” indicando mais um passo no processo de metamorfose da torre de marfim. Processo engendrado pelo homem agora, pois apressado ele as lê e as transforma em uma série de elementos: “signos e arabescos”, “palavras”, “urros”, “apelos”, “estranhas oceânicas e sonetos” e em “hálitos”. Os itens

6. “A Procura da Poesia” no livro *A Rosa do Povo* (1950).

7. Imagem que foi reforçada pela história da gênese do livro que segundo Andrade – mencionando o que afirmava o próprio cunhado do poeta, Povina Cavalcanti, e seu médico e amigo, J. Fernando Carneiro – teria sido composto de um jato só, enquanto Jorge de Lima se recuperava de uma estafa, internado em clínica de repouso carioca (ANDRADE, 2010, p. 128).

“signos e arabescos”, “palavras” e “sonetos” pertencem todas ao campo semântico estético-literário, enquanto que “urros” e “apelos” parecem estar relacionados às dores e necessidades do homem. Destaca-se, por não parecer encaixar-se em ambos os grupos a transformação das letras em “estranhas oceanias” e “hálitos”. A primeira locução pode ser compreendida se levarmos em consideração que o termo “oceanias” parece funcionar como uma metonímia para “ilhas”, o que por sua vez é uma imagem constante na lírica do poeta.

No *Livro de Sonetos* encontramos diversas referências a ilhas e a ambientes marítimos, o que em muitos casos podem representar o próprio poema, ou o local de encontro com a musa, como é o caso do soneto “Como sombra invasora e transbordada”. É em um estudo sobre esse soneto que o pesquisador Fábio de Souza Andrade afirma alguns elementos que nos interessam: primeiro, ele aponta para a inspiração, a visita da Musa, como elemento aquém de uma “decisão racional, a partir de mero cálculo de meios e fins. Não se pode convocar a musa como quem aciona um interruptor e acende as luzes” (ANDRADE, 2010, p. 135), em outros termos, é necessário que haja um elemento transcendental na composição do poema. Ainda, o estudioso indica o ambiente marítimo como o reino análogo ao reino poético, em seus termos:

Como o poeta, também o leitor de poesia precisa descer uma escada submarina, se despedir da familiaridade dos significados conhecidos para aprender a respirar sob a água densa dos sentidos metafóricos entrelaçados, obscuros, mas genuínos. A recompensa é a descoberta de uma nova dimensão da linguagem: menos utilitária, menos corriqueira, hermética, difícil mesmo, mas preciosa em sua recusa da simplicidade óbvia e desgastada (ANDRADE, 2010, p. 139).

A compreensão da locução “estranhas oceanias” como uma referência metapoética ao próprio poema também se concretiza ainda mais se (a) pensarmos que os elementos enumerados no texto também apresentam um caráter metapoético (“signos”, “arabescos”, “palavras”, “sonetos” e até mesmo “urros” e “apelos” de certa forma podem ser entendidos como referências à própria poesia) e também se (b) analisarmos como as ilhas aparecem na lírica final de Jorge de Lima como uma constante metáfora do poema. Para tal constatação basta lembrarmos que em *Invenção de Orfeu* o primeiro canto se chama “Fundação da Ilha” e no primeiro poema temos:

O barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumprе apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama
dia e noite navegar
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e amor que ama
(LIMA, 2012, p. 17).

Ou ainda, como afirma o segundo poema do primeiro canto:

A ilha ninguém achou
Porque todos a sabíamos.
Mesmo nos olhos havia
uma clara geografia
(LIMA, 2012, p. 18).

Dito isso, acreditamos que o caráter metapoético dessas composições já tenha ficado evidente, pois a torre de marfim como o lugar que o poeta habita e escreve se transformou no próprio poema do poeta. Poema esse que também é “hálito” saindo de bocas que mentem e enganam (“bocas cavilosas”), hálitos que são interrompidos por “sílabas amargas” que por sua vez são consequência do “prato das desgraças”. Ora, o poema não pode ser dito como algo fluído e “inconsútil” como talvez gostaria o poeta da torre de marfim, mas é entrecortado a todo tempo pelo amargor da experiência da vida daquele que o escreve. O que por sua vez vai de encontro a toda estética esvaziada da vida terrena, ou ainda, desinteressada e desengajada da vida ao seu redor.

Antonio Carlos Secchin em um artigo sobre o “tríptico cristão” da poesia de Jorge de Lima, isto é, *Tempo e eternidade* (1935), *A túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1950), afirma que é possível encontrar uma tentativa de “abstrair a História” na poética de Lima. Segundo o crítico

Se o tempo humano é ‘sujo’, marcado pela injustiça, esmera-se o poeta em abstrair a História, recorrendo a espaços edênicos onde ela ainda não existia, ou a espaços apocalípticos, onde ela não mais existirá. Nesse sentido, os míticos ‘princípio antes do princípio’ e ‘fim depois do fim’ se enlaçam, pois obedecem à mesma estratégia de suprimir, no homem, o que ele contenha de acidentalmente humano, para valorizar o que nele preexistiu ou persiste essencialmente divino. A ilusória sintonia com seu presente histórico é apenas uma pseudoconcordância de que o poeta se vale para desqualificá-lo, sob a acusação de que a contemporaneidade gera indesejáveis ou incontroláveis mudanças (SECCHIN, 2018, p. 186).

Essa abstração da história, ou uma tentativa de suprimi-la, correspondente e concomitante com a visão de exílio e autoexclusão do poeta, a “torre de marfim”, já é apresentada desde o início do texto crítico, uma vez que o título é “Jorge de Lima: a clausura do divino”. A visão da poesia enclausurada, seja no divino, seja na torre de marfim, parece ser explicitamente refutada diversas vezes durante a obra de Jorge de Lima, mas, na mesma medida, é constantemente reforçada pela crítica.

Soma-se a isso o fato de que tal concepção de *ars poética* parece contradizer um princípio religioso que para Murilo Mendes era central para a teologia paulina e para o poeta alagoano: “o elemento terrestre precede o celeste no simples plano da criação natural” (MENDES, 2013, p. 518). A precedência do elemento terrestre sobre o celeste, acredito, está relacionada ao fato de que o Messias, na fé cristã, teve que se fazer carne e habitar o planeta para poder salvar a humanidade; isto é, o aspecto material, humano, terrestre, portanto histórico, da personificação do criador é central para a salvação da “alma”. Não há espiritualidade cristã sem antes haver a

materialização do divino, tanto no plano salvacional do Messias, quanto na própria ética cristã, uma vez que se faz necessário reconhecer e admitir o salvador *hoje*, no tempo presente e para os homens presentes.

Ora, transferindo tais princípios para a estética limiana podemos afirmar que existe uma aspiração pelo transcendental na obra do autor de *Invenção de Orfeu*, mas que não implica em uma abstração da história. Ou ainda, se existe uma negatividade e recusa no discurso poético de Lima ele não está relacionado com uma tentativa de superar a história, talvez pudéssemos entendê-los como tentativa de superação de um tipo de discurso poético em prol de uma linguagem capaz de fundar o tempo divino, o tempo da salvação, com o tempo humano, o tempo da perdição, da queda.

Mais uma vez, citemos Murilo Mendes e sua concepção sobre tal tensão na obra de 1952, mas que acredito ser pertinente para o livro em questão:

Em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima realizou o prodígio de fundir os tempos. O poeta possui a consciência viva de estar situado no tempo, mas sente a necessidade de transcendê-lo. Não julgo entretanto que se trata de uma evasão da realidade: trata-se antes de uma penetração nos dois mundos, o do tempo físico e do tempo espiritual (MENDES, 2013, p. 527).

O que gostaria de indicar com tais considerações é que o caráter comprometido com o tempo que se insere, e por extensão as pessoas e os problemas, é condição *sine qua non* da obra, portanto também da análise literária, do poeta alagoano.

O comprometimento com a “penetração nos dois mundos”, no soneto analisado, está versado na descrição do “hálito” entrecortado pelas “sílabas amargas” que foram “engolidas no prato das desgraças”; é a miséria e o sofrimento, “o prato das desgraças” que leva o soneto a ser constantemente interrompido pela amargura da vida. A possível obscuridade e dificuldade da lírica, portanto, pode ser entendida como uma resposta, o que por sua vez implica em um diálogo, à sociedade na qual se encontra.

A amargura, ou o “fel”, é tão extrema que faz do homem um gago e transforma a torre de marfim em uma torre de babel, como podemos ver no último terceto do soneto. Passa-se, desta forma, de uma torre a outra por um caminho de transformações que não só veementemente afirmam o caráter mutável da poesia e da vida, como também indicam a possibilidade da pureza e do miraculoso – os peixes que criam asas brancas – gerarem produtos vis, condição do tempo físico, mundano e humano presente no poema. Ainda, a torre de marfim termina por transformar-se na mítica torre de Babel, que como se sabe foi condenada, por isso o “danada”, por *Yahweh* a não ser terminada e a trazer a separação e a confusão na humanidade. Mais uma vez, é interessante notar que tal concepção também aparece no livro seguinte ao *Livro de Sonetos* e em alguns momentos temos imagens muito semelhantes a essas, como podemos ver na seguinte estrofe:

E todavia a trave na garganta
e a grossa mão medrosa sem poder
interpretar sequer o que repete,
o que soletra, o que ruma há séculos,
nós, gogos de Babel, babamos versos.
Ai esse bibe de chocalhos surdos
(LIMA, 2013, p. 328).

O mito bíblico da torre de Babel funde-se ao discurso estético para revelar mais do que o poema como o local de isolamento e reclusão, mostra-nos o poema como o espaço de desencontro, espaço de confusão e embate entre diferentes línguas/linguagens e, mais importante, o embate entre sujeitos. Os indivíduos em conflito podem até mesmo procurar o mesmo objetivo, como no mito bíblico, mas mesmo assim não conseguem chegar a um acordo, uma resolução.

Acredito que é possível afirmar que aqui a poesia apresenta-se como antedialética – se compreendermos “dialética” como entendia Hegel –, pois a ideia de uma síntese conciliadora da tese e da antítese é alienígena ao poema: o resultado final das transformações não é uma harmonização dos conflitos. Antes, vê-se o contrário, a constatação de que no poema, e na própria subjetividade humana como elucidaremos a frente, o dissenso é o elemento de base da experiência poética, e da experiência humana. Em um poema de *Invenção de Orfeu* o poeta elucida a questão do dissenso na formação da subjetividade humana de maneira clara e contundente:

Vós não viveis sozinhos
os outros vos invadem
felizes convivências
agregações incômodas
enfim ambientalismos,
e tudo subsistências
e mais comunidades;

e tantas ventanias
acotovelamentos,
desgastes de antemão,
acréscimos depois,
depois substituições,
a massa vos tragando,
as coisas vos bisando
(LIMA, 2013, p. 153).

A torre de marfim, em contraposição à torre de Babel, pode ser entendida com o lugar onde não existem invasões e “agregações incômodas”, ou ainda, não há comunidade; talvez não haja nada além da arte em sua pureza, beleza e alvura em estado máximo, o que, como afirma o primeiro soneto analisado, “podem gerar vermes”. A clausura do verbo – do poema, da leitura e da análise – em seu estado de isolamento na torre de marfim, tal como o poeta nessa condição,

gera esterilidade ou abominações. Por isso, o poema se encerra com a imagem de uma torre que, contrária a de marfim, é uma torre de convívio e trabalho de muitos homens e mulheres diferentes; é uma torre habitável pela coletividade, criada para atingir a grandiosidade dos céus pelo esforço de muitas mãos.

Por último, gostaríamos de encerrar esse estudo mencionando mais uma torre que encontramos na lírica final de Jorge de Lima e que se apresenta como síntese dessas tensões que procuramos demonstrar estarem presentes em ambos os sonetos analisados. A torre, agora, não é de marfim, nem mesmo a torre de Babel, antes são os próprios mandacarus, elemento inegável da conexão e da presença do nordeste brasileiro na obra de Lima, que por meio de uma “técnica” são transformados em torres. Torres que não abrigam quem procura mansidão ou “um poema”, mas antes se revelam cheias de vida, ainda que oculta. Assim termina o poema:

Mandacarus, mandacarus,
que técnica vos fez tão torres
nesse verde marfim de caule
que não dá lenho para quem
deseje um poema, um navio
manso, mas encarnais ossuários
com tutanos de seiva oculta
manancialmente para bois
(LIMA, 2013, p. 40-41).

A descrição do mandacaru como reatualização da imagem da torre de marfim, e aqui, portanto, como o próprio poema, – “torres / nesse verde marfim” – concentra a tensão do isolamento da arte que se procura fora da história, ensimesmada em sua própria existência, e não provém abrigo, consolo, mas “encarna”, isto é, dá a forma material a, “ossuários” que são capazes de prover material de sustento e alimentação para os animais. Em outros termos, o espaço do poema parece estar sendo apresentado como esse lugar de tensões irresolutas que não concede o que dele desejam, mas fornece o que a vida precisa para continuar. Não é torre de marfim na qual se possa fugir da História e se abrigar na clausura, é lugar onde se luta pela vida, torre de guerra, imagem viva dos embates, conflitos e confusões da existência humana no tempo, buscando encontrar o divino refletido e encarnado na face de outros homens.

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *A Musa Quebradiça*. In: *Leitura de Poesia*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Ática, 2010.
- CARPEUX, Otto Maria. Introdução. In: *Obra Poética*. Org. Otto Maria Carpeaux, Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa, 1950.
- CUNHA, Fausto. O Livro de Sonetos de Jorge de Lima. In: *Poesia Completa. Volume I*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2004.

- LIMA, Jorge de. *Obra Poética*. Org. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa, 1950.
- LIMA, Jorge de. *Poesia Completa. Volume I*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Pós-fácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu. In: *Invenção de Orfeu*. Pós-fácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PANOFSKY, Erwin. In defense of the Ivory Tower. In: *The centennial review of Arts and Science*. Vol. 1, No. 2, Spring 1957.
- RIGONI, Rafael Iatzaki. Geografias de Orfeu: considerações sobre o hermetismo e o lastro histórico em dois poemas de Jorge de Lima. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, (26), 193–206. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/53326>
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da Poesia Brasileira: do Século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora– Editora UFMG, 2018.
- SHAPIN, Steven. The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses. In: *The British Journal for the History of Science* 45 (1), 1–27, March 2012.
- SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History: essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton University Press, 1948.

A ETERNA CHAMA E A MELODIA INFINITA: LEITURA DE UM SONETO DE JORGE DE LIMA

THE ETERNAL FLAME AND THE INFINITE MELODY: READING OF A SONNET BY JORGE DE LIMA

Fabício Carlos CLEMENTE¹
Luana Uchôa TORRES²

RESUMO: Este artigo discute as interconexões entre poesia e música em um poema de Jorge de Lima – o soneto “Essa pavana é para uma defunta”, publicado no *Livro de Sonetos* (1949). A relação entre poesia e música é flagrante em sua poesia, não somente pela sonoridade marcante de seus poemas, inclusive naqueles que se destacam pelo caráter imagético, mas também pela concepção mais ampla de sua escrita. O soneto em questão, à medida em que realiza de forma virtuosa o célebre modelo clássico também os transgredir a partir de procedimentos que podem ser deduzidos de um diálogo com concepções musicais afins ao universo mítico, místico e sugestivo presente em procedimentos como a “melodia infinita” de Richard Wagner. Essa busca formal, que acompanha a busca pela figura da amada morta, a infanta defunta como encarnação da poesia a ser ressuscitada pelo desejo transgressor do poeta, é profundamente musical no sentido mais amplo do termo e revela uma visão artística vasta, progressiva e circular no poeta em questão, a qual dialoga ainda com as concepções de verso melódico e verso harmônico de Mário de Andrade. No soneto da “infanta defunta” o clássico e o moderno juntam-se eroticamente.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Música. Modernismo brasileiro. Jorge de Lima.

ABSTRACT: This article discusses the interconnections between poetry and music in a poem by Jorge de Lima - the sonnet “Essa pavana é para uma defunta”, published in *Livro de sonetos* (1949). The relationship between poetry and music is flagrant in his poetry, not only because of the remarkable sonority of his poems, including those that stand out for their imagetic character, but also because of the broader conception of his writing. The sonnet in question, while performing in a virtuous way the celebrated classical model, also transgresses them through procedures deduced from a dialogue with musical conceptions related to the mythical, mystical, and suggestive universe present in procedures such as Richard Wagner’s “infinite melody”. This formal seeking, which accompanies the seeking for the figure of the dead beloved, the defunct infanta as the embodiment of poetry to be resurrected by the poet’s transgressive desire, is profoundly musical in the broadest sense of the term and reveals a vast, progressive, and circular artistic vision in the poet in question, which also dialogues with Mário de Andrade’s conceptions of melodic verse and harmonic verse. In the sonnet of the “defunct infanta” the classical and the modern come together erotically.

KEYWORDS: Poetry. Music. Brazilian Modernism. Jorge de Lima.

1. Doutor. Universidade Federal de Goiás. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3161-6604>. E-mail: fabriocioclemente01@gmail.com.

2. Doutora. Instituto Federal de Goiás - Câmpus Goiânia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6368-2668>. E-mail: luana_soprano@hotmail.com.

A vertente mística, tão perceptível na obra de Jorge de Lima, transita em seus versos num constante diálogo com a música. A ânsia sagrada e mítica, o desejo pelo Verbo Encarnado e inaugural, pela Palavra, aspirada pelo poeta católico, de imagens oníricas e surreais, certamente tem parte com essa relação. Embora, num primeiro momento, isso se perceba mais pela influência no poeta do espírito de época modernista no Brasil, fazendo-o imprimir também em seus poemas um pensamento musical.

Tal qual o *Leitmotiv*, o motivo condutor de toda sua atividade literária, que é a busca pela face da poesia – a Bela Adormecida, princesa defunta a aguardar o beijo do poeta para ressuscitar, a personagem Mira-Celi –, a música acompanha sempre o autor nos processos de rememoração e de procura da experiência poética como modo de reconstituir a imagem para sempre perdida do cosmos.

Assim, nas *Memórias*, publicadas no volume 1 da *Obra Completa* (1958) do poeta, Jorge de Lima relata o caráter sensorial da sua relação com a música, implicada fortemente no caráter evocativo³ de sua escrita. Mesmo que dê à música um papel secundário em sua produção, o escritor deixa que se denuncie uma grande abertura de sua produção aos efeitos e à penetração melófila em seu texto. Nesse sentido, remonta a importância das cantigas de cego que ouvia nas feiras em sua infância, também fala dos “cocos”, na música nordestina e dos sons e imagens envolvidos numa relação linguística e existencial bastante íntima entre palavra e som. Por fim, o poeta, mesmo colocando a música em segundo plano, ressalta que

Do mesmo modo que essa espécie de música me dá sensações nítidas de dois, três, quatro, cinco anos de idade, tenho como que uma aproximação do futuro quando ouço certos gêneros eruditos, agora. Já aí, não tenho visões, alucinações visuais, cinema, não vejo nada. Fico abstraído no espaço, me sentindo não sei como feliz, mas a felicidade não posso explicar. Ouvindo por exemplo a Missa de Bach em si menor, ouvindo de outros autores religiosos certos oratórios, certas cantatas de igreja, sinto-me como elevado, sobranceiro, fico mais religioso, mais ingenuamente súpero, mais perto da poesia (LIMA, 1958, p. 110).

Podemos perceber o quanto, para o poeta, a música está atrelada tanto a um processo de rememoração e evocação imaginativa, a seu misticismo próprio, quanto à peculiaridade imagética de sua obra, profusa em figuras insólitas (“alucinações visuais”, “cinema”).

Quando em 1922 Mário de Andrade publicou o “Prefácio Interessantíssimo”, em *Pau-liceia desvairada*, apontou ali conexões entre poesia e música na construção de poemas, com a proposta de categorização dos versos em melódicos, harmônicos e polifônicos. De acordo com Mário, o verso melódico seria mais linear, assentado na sintaxe, no ordenamento lógico e conceitual das frases; já o verso harmônico, estaria voltado para a simultaneidade na organização de frases ou palavras-sugestões capazes de ecoarem uma na outra, expressando a multiplicidade

3. No texto de Alfredo Bosi, citado mais à frente, o crítico acentua a importância da evocação na produção poética de Jorge de Lima.

do mundo moderno; o verso polifônico, seria, por fim, um modo de agregar as duas propostas numa arregimentação de vozes, versos e formas de representação simultâneos.

As teorias de Mário, mais que elocubrações formais assentados numa tendência histórica própria das transformações da escrita no Século XX, reverbera na obra de autores alinhados às conquistas do poeta de *Pauliceia desvairada* no campo do pensamento estético, tais como o próprio Jorge de Lima, conforme podemos depreender de uma de suas entrevistas:

Havia então o sentimento generalizado da necessidade de uma renovação. Nós mesmos, que éramos considerados por uns simbolistas e parnasianos por outros, como Manuel Bandeira. Mário de Andrade e eu, pensávamos assim, aspirávamos por uma revisão do conceito de arte então dominante (LIMA, 1958, p. 82).

As ideias de Mário de Andrade aparecem ainda mais explicitadas em *A escrava que não é Isaura* (2010), revelando, assim, e demonstrando a necessidade de uma atualização poética no Brasil amparada pela linguagem musical, propondo uma conexão com a música para além das concepções tradicionais parnasianas e simbolistas de sonoridade, versificação e repetições, a observar de modo muito mais rigoroso a estrutura do poema e as relações entre realidade e expressão. Muitos poetas contemporâneos a essas ideias, tais como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Guilherme de Almeida se encaminharam, pois, para uma relação mais íntima e profícua com a música na escrita poética. Cada um de acordo com sua maneira e segundo as exigências de seu canto.

Com Jorge de Lima, não foi, portanto, diferente. Talvez pelo espírito da época, que motivava as correspondências entre as artes e a busca expressiva da poesia a partir de uma intensificação e aproximação específica entre o trabalho linguístico do texto e a música. Semelhante analogia está presente em representantes fundamentais da poesia moderna e assinala a estética nela vigente, cujas bases apontam para Baudelaire e vão até Valéry e outros autores afins. Entretanto, se Jorge de Lima, como vimos, parece não apresentar, num plano teórico imediato a conexão com a música, podemos verificá-la na influência do espírito da época e na observação atenta da composição de seus versos. Alfredo Bosi, ao comentar sobre o autor, ressalta, nesse sentido, que “Jorge de Lima é um dos poetas mais musicais de toda a literatura em língua portuguesa” (BOSI, 2016, p. 204).

Percorrendo a trajetória do autor alagoano, Bosi faz questão de salientar a riqueza musical da construção de sentido presente na obra limiana:

Entre o conceito e a forma poética, quantas mediações de imagem e de som! Mediações que são parte da força da imaginação e da música difusa nesse extraordinário poeta lírico. De todo modo, há convergência no trabalho de significação que envolve a intencionalidade dos motivos e temas (BOSI, 2016, p. 191).

Certamente essa troca fecunda, essa espécie de consubstanciação entre música e palavra, entre som e sentido, com todas as implicações e a problemática que daí advém, fazem-se perceber de modo especial na peculiar lírica amorosa presente no *Livro de sonetos*, publicado em 1949⁴. Entre Eros e Tântatos, a busca da amada morta, do objeto de desejo, da musa defunta e rediviva pelo calor do desejo, revela-se na carne sonora com a qual a poesia volta-se para si mesma e para as irradiações musicais de sua materialidade.

O *Livro de sonetos* de Jorge de Lima é um lugar de encontro entre passado e presente na obra do autor. Nessa produção, encontram-se de modo significativo as principais vertentes, estilos, preocupações formais, temas e obsessões que atravessam sua escrita anterior. Como ponto intermediário para *Invenção de Orfeu* (1952), e como modo de “juntar as duas pontas da vida” à maneira de um Dom Casmurro, estão presentes em *Livro de sonetos* a relação, agora transformada, para com a forma fixa de *XIV Alexandrinos* (1914), a peregrinação expressiva do poeta em sentido modernista, com as peculiares nuances memorialistas que lhe são próprias em *Poemas* (1927) e *Novos Poemas* (1929), assim como a virada mística-surreal, católica e onírica de *Tempo e Eternidade* (1935) – escrito em parceria com Murilo Mendes – e *A Túnica Inconsútil* (1938), mais a intensificação de tais caracteres em *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943).

Música e memória fundem-se, pois, ao toque das vivências reunidas na nova experiência do soneto (não mais a artificialidade da mera execução com maior ou menor grau de virtuosismo de *XIV Alexandrinos*) como espaço de guardar e juntar o vivido e experimentado. Nesse momento da poesia de Jorge de Lima, já havia, portanto, sido operada a mudança observada pela “Nota editorial” de Afrânio Coutinho, organizador do primeiro volume de sua *Obra Completa*:

A preocupação da forma absorve o poeta. Muda o vocabulário. A linguagem torna-se mágica, encantatória, sublimando os riquíssimos valores musicais, e ampliando a imagística à custa de símbolos religiosos e bíblicos. Mesclam-se o universo das coisas visíveis e o das coisas invisíveis (COUTINHO, 1958 *apud* LIMA, 1958, p. 11).

A linguagem exacerba, nesse sentido, seu valor evocativo, o qual se mostra como uma das principais funções da prosódia limiana, como pode-se depreender das ideias de Alfredo Bosi no ensaio “Jorge de Lima, poeta em movimento (Do ‘menino impossível’ ao *Livro de sonetos*)”, publicado em 2016. Tal é o sentido primeiro e fundamental de “mágico” e “encantatório”, nesse jogo sonoro-musical e formal.

Bosi sublinha, nesse sentido, o modo como “o melos, a música da lírica amorosa”, “é pouca, mas intensa” nos sonetos, pois “testemunha o desejo sublimado de tornar presente a amada para sempre ausente” (BOSI, 2016, p. 203). O crítico assinala, dessa maneira que, nos sonetos de Jorge de Lima,

4. Os trechos da obra de Jorge de Lima utilizados neste ensaio foram retirados da *Obra completa* do autor, edição de 1958.

Só a atmosfera onírica que envolve e penetra essas e outras tantas expressões, situando-as no seu contexto, pode dar a medida do encanto que suscita a leitura corrente dos sonetos. E se os versos forem pronunciados em voz alta, à guisa de interpretação, esses mesmos epítetos se disporão no ritmo e na entoação que os torna singularmente expressivos (BOSI, 2016, p. 204).

Em nenhum dos setenta e oito poemas que integram o *Livro de sonetos*, entretanto, o problema da musa – seu *Leitmotiv*, os impasses e paradoxos de seu corpo – revelam-se de modo tão esclarecedor como no soneto da “infanta defunta”. Isso, contrariamente ao intenso processo de velamento, de ocultação, que torna, inclusive, a própria forma clássica com a qual a escrita se apresenta nada mais que um vestuário que despe, excita, seduz, conduz quem lê, à medida que ameaça mostrar, encobrendo. O poeta trabalha com aqueles mesmos efeitos e relações estéticas que enumera quando fala de sua experiência sensorial ao ouvir a missa de Bach⁵ e os cocos e cantigas de cego de feira nordestinos.

A condensação desse ritmo sensual, místico, de pungente musicalidade é o que identificamos, em especial, no poema “Essa pavana é para uma defunta”, do *Livro de sonetos*, de Jorge de Lima.

Essa pavana é para uma defunta
infanta, bem-amada, unvida e santa,
e que foi encerrada num profundo
sepulcro recoberto pelos ramos

de salgueiros silvestres para nunca
ser retirada desse leito estranho
em que repousa ouvindo essa pavana
recomeçada sempre sem descanso,

sem consolo, através dos desenganos,
dos reveses e obstáculos da vida,
das ventanias que se insurgem contra

a chama inapagada, a eterna chama
que anima esta defunta infanta unvida
e bem-amada e para sempre santa
(LIMA, 1958, p. 602).

Tal soneto, que é célebre entre os leitores de Jorge de Lima, e que foi considerado por Mário Faustino (2013, p. 571) como “melos contínuo”, desdenha de modo visível e, ao mesmo tempo

5. Provavelmente o poeta se refere à emblemática *Missa em Si menor* (BWV 232) do compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), considerada obra magna desse gênero. Essa composição é de suntuosa arquitetura musical. Embora seja uma expressão da fé católica, tem uma estrutura que obedece a padrões das cantatas luteranas. Bach utilizou de diversos recursos, tais como cromatismos, variações de tonalidades, pausas dramáticas e dissonâncias para aplicar a retórica musical, conferindo, assim, ênfase ao simbolismo do texto.

velado, das rígidias exigências retóricas e silogísticas do soneto. Trata-se de um soneto em decassílabos perfeitos, de acordo com as exigências do decassílabo clássico português. Igualmente herdeiro do *Dolce stil novo* italiano, o soneto de Jorge de Lima divide-se regularmente em dois quartetos e dois tercetos. Também, em certa medida, a apresentação, o desenvolvimento, o jogo entre pares (4, 4) e ímpares (3, 3), tese – o repouso da infanta, sua santidade e o distanciamento – e antítese – a ressurreição da infanta, a aproximação do poeta, sua violação – e o desfecho em chave de ouro – a restituição de sua santidade – mantêm-se aparentemente intactos.

Com alguma possível variação na contagem, de acordo com a leitura, os versos dividem-se em decassílabos heroicos, com acentuação na sexta e na décima sílabas (de acordo com a contagem francesa adotada aqui); sáficos, acentuados na quarta, oitava e décimas sílabas e martelos, com acentuação na terceira, sexta e décima sílabas. Entretanto, esses quatorze versos englobam um único período, num jogo de engenho e arte que remontaria a Camões e ao Barroco Espanhol, mas intensificado numa espécie de strip-tease verbal⁶, modernamente perverso. Vale, ainda, dizer que este seria um soneto branco, sem rimas, não fossem a sua estranha sonoridade que nos impede de colocar tal afirmação. O fluxo da frase seria este:

Essa pavana é para uma defunta infanta, bem-amada, ungida e santa, e que foi encerrada num profundo sepulcro recoberto pelos ramos de salgueiros silvestres para nunca ser retirada desse leito estranho em que repousa ouvindo essa pavana recomeçada sempre sem descanso, sem consolo, através dos desenganos, dos reveses e obstáculos da vida, das ventanias que se insurgem contra a chama inapagada, a eterna chama que anima esta defunta infanta ungida e bem-amada e para sempre santa.

Em diálogo com a arte musical, o primeiro verso alude à peça de Maurice Ravel de título homônimo – *Pavane⁷ pour une infante défunte*. Na peça do compositor francês também há um ostinato (som incansável) tal qual reconhecemos no poema de Jorge de Lima. Ravel, contudo, não tem a peça direcionada para a temática da morte, uma vez que a escolha do título e motivo se deveram apenas a uma questão de gosto pela sonorização das duas palavras combinadas “infante défunte”. O compositor teria feito, na verdade, apenas uma homenagem à menina espanhola de Velázquez, à dança de uma menina. Ravel mantém, portanto, o caráter de pureza pueril, talvez com tonalidades melancólicas, mas não no sentido de sugerir uma atmosfera de morte. Sua peça é caracterizada por impressionismo, alusivo à infância, etéreo.

6. Sobre a relação entre a sedução no strip-tease e a literatura, Roland Barthes comenta que “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” (BARTHES, 2013, p. 15-16). Podemos perceber que essa relação entre aparecer/desaparecer, mostrar/ocultar, guarda, ainda, analogias com a leitura que o filósofo Martin Heidegger faz do logos poético em *Ensaio e conferências* (2012) e em *A origem da obra de arte* (2002).

7. De acordo com Sadie (1994, p. 707), a pavana é uma “Dança cortesã dos sécs. XVI e XVII, provavelmente de origem italiana. Era coreograficamente semelhante à *bassadanza* do séc. XV, sóbria e normalmente em compasso binário.”

No entanto, Jorge de Lima traz para o tema antes trabalhado por Ravel a semântica e imagem da morte a que as palavras do título da peça se referem, ainda que isso possa ser visto de maneira metafórica como algo relacionado ao desejo sexual, romântico e carnal. Há junto a tudo isso algo de necrófilo, perverso, de uma defloração latente, inominável e velada. É interessante apontarmos que, o espaço ocupado pelo soneto na página passa a ser, imediatamente, um convite à transgressão. O procedimento de Jorge de Lima guardaria, nesse sentido, fortes analogias com as “violações” apontadas por Khlebnikov a respeito da poesia de seus conterrâneos Valéry Briusov e Andrei Biely. Assim, nos termos de Khlebnikov, pode-se ler o presumido parnasianismo do *Livro de sonetos* do seguinte modo:

[...] modelos métricos tornam-se as personas do poema, cada uma desempenhando uma diferente tarefa sobre o palco da palavra.

Tais violações são encantadoras, elas por si só podem erguer o véu dos versos vestidos em metros idênticos, e só então nós reconhecemos que aqueles versos não são uma única entidade, mas várias, uma multidão na verdade, porque nós vemos diferentes personas. E vamos perceber que uma compreensão racional, intencional, como a que encontramos nos trabalhos de Valery Briusov e Andrei Biely, não dão a suas invenções a aparência de violações, desse modo suas personas parecem artificiais e fabricadas. Assim, esse metro é, de fato, um teatro de metros, desde que o véu da métrica seja soprado aparte pelas rajadas do vento e uma persona viva olhe para fora. Uma linha do verso é o movimento, ou dança, de uma figura que entra em algumas portas e existe em outras. E assim um padrão métrico estrito é meramente uma dança muda, enquanto liberdade (não construída, mas instintiva, involuntária) é, de fato, uma linguagem, um sentimento transportado por palavras. Essa é uma característica compartilhada por todos os fazedores da poesia do futuro (KHLEBNIKOV, 1987 p. 249-250)⁸.

O intrincamento entre música e poesia é entretecido nesse soneto com o uso de estratégias análogas às das composições musicais românticas. Apesar da alusão à peça impressionista e de tempo moderno que é a de Ravel, o encadeamento dos versos nos remete ao sistema wagneriano da melodia infinita (*unendliche Melodie*). Tal melodia, que emerge da harmonia, expande a tonalidade da música, prolongando a tensão, adiando o repouso, proporcionando a sensação de som contínuo. Barry Millington (2006) entende a melodia infinita como

8. Tradução nossa a partir do original: “[...] metrical patterns become the personae of the poem, each performing a different assignment upon the stage of the word.

Such violations are enchanting, they alone can raise the veil from lines dressed in identical meters, and only then do we recognize that these lines are not a single entity, but several, indeed a crowd, because we see different personae. And let us note that a rational, intentional compression, such as we find in the work of Valery Briusov and Andrei Biely, does not give their inventions the appearance of violations, and so their personae seem unnatural and contrived. And so this meter is in fact a theater of meters, since the veil of meter is blown aside by the gusting wind and a living persona looks out. A line of verse is the movement, or dance, of a figure who enters at some doors and exits at others. And so that a strict metrical pattern is merely a mute dance, while freedom from it (not contrived, but instinctive, involuntary) is in fact a language, a feeling conveyed by words. This is a characteristic shared by all makers of the poetry of the future.” (KHLEBNIKOV, p. 249-250).

Um conceito adotado por Wagner em seus escritos teóricos, caracterizado por uma linha melódica contínua que escapa à cadência e periodicidade. A linha não é sempre literalmente ininterrupta na parte vocal – se apenas conta à necessidade de o cantor respirar – mas as lacunas podem ser preenchidas pela orquestra. Esta última também serve para colmatar mudanças de ritmo ou tempo, por isso um fluxo contínuo e suave é alcançado. A melodia infinita foi, para Wagner, a antítese da melodia tradicional rossiniana, caracterizada por sua simetria e estrutura periódica (2006, p. 175)⁹.

Verificamos a similaridade com a estratégia composicional da melodia infinita especificamente quando o poeta prolonga um verso a outro de maneira obstinada. Os versos são emendados sucessivamente, provocando a sensação de movimento tenso e contínuo. À luz da teoria de Mário de Andrade, tais versos seriam, portanto, harmônicos, uma vez que a imagem da linha anterior se projeta e ressoa no verso seguinte. Nesse sentido, propõe o poema de Jorge de Lima uma harmonia criada pela vibração de cada decassílabo no decassílabo posterior e assim consecutivamente. Compõe-se uma só melodia contínua, infinita, uma só frase-fluxo e circular, sempre apta a dobrar-se sobre si mesma e recomeçar o mesmo e outro trajeto – o soneto da Infanta pode ser lido de diversas formas, com diferentes pausas e marcações, fazendo-se, assim, a combinação harmônica de quatorze versos diferentes.

O processo de significação do poema luta, assim, em pelo menos três níveis: a implacável música de sua prosódia, a imagem evanescente e corpórea da musa morta e o discurso que diz das percepções que o sujeito tem da imagem que apresenta. Nesse discurso, apontamos a dimensão do consolo que a busca-sem-consolo da poesia representa para a vida, pois é capaz de atribuir significado a ela.

Dizemos, desse modo, que a poesia luta contra os acontecimentos que ameaçam tornar a vida e a experiência humana insignificantes; que ela parece morta diante das tempestades da banalidade e da normalidade triunfante, conservando, contudo (para além dos discursos históricos que acima dela imperam), a aptidão a ser novamente rediviva pela chama do desejo de sentido, que a anima, nem que, para isso, ela precise ser violada, tendo seu sono e seus significados em repouso perturbados pela corporeidade profana implicada no canto desejante.

É importante ressaltarmos, ainda, o caráter circular da melodia infinita. Como ao que o verso seguinte faz referência: “recomeçada sempre sem descanso”. A dimensão mítica e irremediavelmente perdida no tempo e espaço, almejada por essa técnica está, nessa perspectiva, sujeita a uma ânsia metafísica que a dirige, um desejo de reconstituição de certo passado idealizado, perdido, e uma vontade de encontro com uma utopia que refaça os movimentos do “eu” em relação ao mundo, re-encarnando corpo e desejo na esfera de um mundo ideal.

9. Tradução nossa a partir do original: “A concept espoused by Wagner in his theoretical writings characterised by a continuous melodic line that evades cadence and periodicity. The line is not Always literally unbroken in the vocal part – if only on account of the necessity for the singer to breathe – but gaps may be filled in by the orchestra. The latter also serves to bridge changes of rhythm or tempo, so that a smooth, continuous flow is achieved. Unending melody was, for Wagner, the antithesis of the traditional Rossinian melody, characterised by its symmetry and periodic structure.” (MILLINGTON, 2006, p. 175).

Canto incansável. Pavana incansável. Aspecto paradoxal diante do repouso da morte da infanta. Pois a garota repousa, mas não a pavana. Esta é angustiante devido à morte da menina e por isso o sujeito lírico submete-se incansavelmente ao canto, desejando sua ressurreição. É uma melodia inconsolável, tensa, dissonante, a qual é construída como arregimentação dos contrários: brecha nas paredes da dimensão criativa sedimentada no conhecimento utilitário das coisas. Trata-se de um pavana fundada nos desenganos, a movimentar-se (girando o rio da imaginação) pela potência da fantasia.

Temos, desse modo, um lamento e, portanto, uma melodia descendente, uma catabasis (κατάβασις). Isso, por sua vez, estabelece mais um paradoxo à pureza da infanta unguida, sagra-da, que se dá como anabasis, (ἀνάβασις) ascendência. Nesse movimento de contrários, percebemos a dissonância na semântica textual: “reveses”; “ventanias”; “obstáculos da vida” contra a chama que dá vida. Morte (“profundo sepulcro”) contra Vida (“chama que anima esta defunta”). A Defunta é animada, representando transcendência diante da finitude da vida. Nada pode, pois, apagar sua chama, que simboliza a potência da poesia em si, da palavra carregada de sentido literário como intensidade e possibilidade de encarar a condição humana para além da fragilidade própria dessa mesma condição. Para, entretanto, acender a Defunta ascendendo ao êxtase da infanta, é preciso o sopro mediador do poeta que segue a música da pavana.

Para encadear o processo de continuidade, análogo à ideia de *unendliche Melodie*, Jorge de Lima usa vários recursos. Seja a conjunção “e”, à qual revela-se como elemento de ligação na construção analógica-metafórica, seja o corte sintático estabelecido pelos enjambements, seja a enumeração, marcada pela vírgula, como em “através DOS desenganos”, “DOS reveses e obstáculos”, “SEM consolo, SEM descanso” e a perífrase: “a chama inapagada, a eterna chama”.

A conjunção “e” e a vírgula trabalham para a adição e continuidade, no movimento circular desse *melos* contínuo. Contudo, a linha melódica revela-se, sobretudo, pelo fluxo de aliterações e assonâncias de *M, N, O, U*, fazendo com que todo o poema seja levado pelo mesmo e ininterrupto fluxo. Motivações sonoras geradoras da concretude do ambiente do poema. O espaço tipográfico do soneto erige-se em espaço sonoro, musical, onde são exploradas as possibilidades harmônicas das palavras; a combinatória de suas sugestões a jogar simultaneamente com as três noções poundianas: melopeia, fanopeia e logopeia¹⁰. Temos a poesia-música, a poesia-imagem e a “dança das ideias” em torno da permanência da poesia frente à hostilidade do mundo.

Ainda em termos de sonoridade, destacamos a produção de uma nasalidade murmurante, semelhante a um *moaning* contínuo, como nos versos:

a chama inapagada, a eterna chama
que anima esta defunta infanta unguida

10. De acordo com as concepções de Ezra Pound expostas em *ABC da literatura* (2013). Tais concepções definem a “fanopeia” como a poesia feita por imagens, enquanto a “melopeia” estaria voltada para a sonoridade e a “logopeia” para o jogo das ideias.

Além disso, o paralelismo das construções, tal como na ruptura sintática de substantivo e adjetivo (Essa pavana é para uma *defunta/ infanta*, bem-amada, ungida e santa), ou a repetição de enumerações (“*sem descanso/ sem consolo através dos desenganos*”/, “*dos reveses e obstáculos da vida*”/, “*das ventanias*”) contribuem para o fluxo do *melos* limiano. Esse jogo sonoro destaca sobremaneira os movimentos da boca, em uma leitura em voz alta, fazendo com que as palavras se encarnem no próprio órgão, levando a infanta à boca de quem lê, revelando-a como percepção acurada da língua portuguesa (a Flor, inculta e bela) – como num beijo. Entrelaçada à língua de quem fala-a, a infanta de Jorge de Lima ressurgue, ressuscita, como a Branca de Neve ou a Bela Adormecida, dos contos de fada.

Nesse sentido, observamos que, dentre as várias formas de ler esse soneto, podemos ouvi-lo como ironia e resposta à desilusão generalizada sobre o destino da poesia. Desencanto e fatalismo, que, sob a face de lucidez histórica, mostra-se como nosso contemporâneo, tal qual é possível perceber na assertiva do filósofo Byung-Chul Han, a caracterizar a nossa sociedade, a *Sociedade da transparência* (HAN, 2017), como uma “sociedade sem poetas”. Em movimento contrário, a escrita de Jorge de Lima é uma ode à experiência poética, à musa múltipla e fugidia – celebração da sua permanência, malgrado as declarações de que a poesia está morta. É a poesia que reivindica para si as forças da produção de sentido pela linguagem, respondendo, assim, pela literatura de uma forma geral.

Nos versos: “sepulcro recoberto pelos ramos/de salgueiros silvestres para nunca/ser retirada desse leito estranho” e “das ventanias que se insurgem contra”, está marcada a tensão dos elementos que choram pela Defunta, como os elementos da floresta choravam pela Branca de Neve. Isso nos faz lembrar que Jorge de Lima alude aos contos dos irmãos Grimm em outros momentos de sua obra, como, por exemplo, nas *Memórias* e em *Invenção de Orfeu*:

Lemos contos de Grimm, colamos mariposas
nesse jato de luz em frente as velhas tias;
e sob esse luar conversando baixinho
com esse pranto casual que os velhos textos têm.
(*Invenção de Orfeu*, 1958, p. 646).

A relação de cantar e contar para suportar as desventuras da vida também está pontuada ao longo de seus escritos. A poesia está associada aos contos, cantos e cantigas que ensinam, instruem, ajudam a compreender o mundo, a enfrentá-lo e seguir em frente, abandonando, de certa forma a especialização típica da autonomia estética, ao passo que abandona também a ideia de engajamento:

Hoje, mais do que nunca, precisamos de poesia. Precisamos dela como se precisa de cantigas para ajudar um trabalho pesado, de verdadeiras cantigas de eito, deste eito imenso que é o mundo atual, convulsionado pela maior guerra de que se tem notícia. Desconfie dos que saem à rua anunciando que vão fazer poesia nova, poesia burguesa, protestante, católica, social ou monarquista, porque não há poesia com tais rótulos. Não acredite nos especialistas em poesia. Esta dispensa estandartes (LIMA, 1958, p. 71).

A infanta é, por fim, a Musa – a poesia, ou, num salto metonímico, a Literatura presa em museus e academias: as imóveis casas das musas, suas prisões e caixões de vidro, o leito estranho em que a poesia se desprende em especialidade enquanto repousa ouvindo a pavana que apenas aparentemente a louva enquanto a viola, come-a e a deflora nesse movimento agressivo de amor e busca pela vida que é a escrita.

Os fonemas [p], [d], [t], [k], [r] corporificam os obstáculos, quando exploram a sonoridade de atrito das linguodentais, velares, alveolares, bilabiais, enquanto as nasais e as constantes assonâncias em *A* e *U* fazem um jogo de alternância entre abertura e fechamento, ascensão e descida, anabasis e catabasis, que trazem excessivamente à tona o caráter erótico da Infanta Defunta: dizê-la, já que o jogo sonoro passa pela língua portuguesa como prazer do canto encarnado, é, de certa forma, possuí-la pela imaginação afirmativa e viril do canto voltado para si mesmo. O texto é sibilante, ululante. Sugere outra relação dual: aquela entre amor e morte, desembocando na ânsia da eternidade que tão fortemente remete ao amor de Cathy e Heathcliff no romance *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*). Nessa lógica, há ainda um processo mimético, altamente sugestivo, que remonta à mimetização do vento (reVeses e obstáculos da Vida,/ das Ventanias), presente na semântica do texto, assim como aos sussurros (reveseS e obStáculoS da vida, daS ventaniaS) e à ambientação de mistério e de paisagem gótica presentes no poema.

Jorge de Lima procede no espaço da tradição – a forma consagrada, rígida e clássica do soneto – a ruptura, que, ao mesmo tempo respeita e transgride os limites estabelecidos por essa mesma tradição. Se não há a marcação tradicional da rima ao final do verso, pode-se notar que o poema é inteiramente rimado, repleto de ecos e correspondências sonoras (os murmúrios, tons ululantes e nasais atravessam, perpassam, todo o poema). Coexistem, assim, a progressão e a circularidade, à medida que o processo de permanência da poesia, dada sua necessidade de morte e renascimento via violação¹¹ é figurada no texto pela metáfora da infanta sagrada tocada de maneira velada pelo canto e pelo poeta que a alcança por esse mesmo canto. Permanência que se desenha na expansão da tensão pelo *melos* contínuo.

Não apenas a sonoridade, mas a ambiguidade dos termos deixa igualmente subentender a violação e a necrofilia sub-reptícias ou latentes no texto. Não é à toa que o texto geme e ecoa, insiste na sístole/diástole, subida e descida, tensão e descompressão o tempo inteiro. A Bem-amada, nesse sentido, pode ter sentido corpóreo e carnal – bem-amada porque bem possuída em termos físicos. É como o retorno do reprimido, o salto do desejo à flor da pele. A infanta é, em todo caso, mexida, retirada de seu sossego, pelo canto desejante do sujeito lírico.

O “*melos* contínuo” é, dessa maneira, circular e mítico, como a melodia infinita de Wagner – o mito que ele acende é aquele da Infanta Defunta, da poesia sempre recomeçada apesar de

11. Sobre esse tema em *Invenção de Orfeu*, conferir a tese de doutorado *Carnifágia malvarosa: as violações na suma poética de Jorge de Lima* (2016), do autor Daniel Glaydson Ribeiro, sob a orientação de Maria Augusta Bernardes Fonseca (USP).

haver sido declarada como morta: o mito mesmo da poesia moderna a tentar romper com todas as convenções, para, enfim, abrir uma perspectiva infinita para as possibilidades criativas. Esse movimento de retorno ao início, essa ânsia pelo inaugural, afiguram-se, pois, como a busca do corpo pela sua completude e a busca do ser pelo seu lugar-linguagem.

O soneto, mimetizando, ainda, a ideia de retorno, completa seus primeiros oito versos – seus dois quartetos – fechando a apresentação da infanta defunta, todo o caráter imagético de extrema simplicidade da imagem mítica da Bela Adormecida. Os dois tercetos que se seguem intensificam, na volta, ou inversão que é própria dessa forma clássica, a tensão dos obstáculos e das desventuras e reveses enfrentadas pela poesia. A tensão entre a chama inapagada e o vento, assim como o dualismo entre a morte e a vida, entre a poesia como monumento mudo e morto para figurar em um museu e a poesia como consolo da vida, como motivo e busca ao longo da existência que, sem ela, sem sua força imaginativa e mítica jamais faria sentido – tal é a mesma e outra rota novamente percorrida pelo poema em seus tercetos, num movimento de aprofundamento e de conflito alheio à ideia de repouso que parece predominar nos quartetos.

Há, portanto, uma aproximação gradativa, constante e velada, de cunho erótico em relação ao corpo da infanta. Alguns dados do texto comprovam isso, como, por exemplo, o uso do pronome demonstrativo “Essa” no início do texto, já transformado em “esta” no último verso do último terceto, e a alusão à infanta como “*uma* defunta infanta”, conotando distância e desconhecimento, depois superado pela aproximação e posse do corpo musical e sonoro.

Os índices de mudanças na progressão textual não deixam de mostrar a relação celebrativa, pagã, idílica, de aproximação ao corpo da infanta, como exaltação dos elementos da natureza. Algumas intertextualidades mostram-se inicialmente, como o “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves dias, remontado pelo “Leito estranho”, fazendo um percurso do idílico ao gótico. Há também a alusão à Ofélia, do poema de Rimbaud, também sob os “salgueiros”. A aproximação temerosa do objeto de desejo de “Pálida à luz da lâmpada sombria”, de Álvares de Azevedo, é também remontada, dando a entender a alusão necrófila do poeta do Romantismo Brasileiro, como, inclusive, se faz presente em *Noite na taverna*. De certa maneira, a Infanta Defunta pode ser vista no quadro *Ophelia* (Ofélia – personagem de *Hamlet*, de William Shakespeare), de Sir John Everett Millais, conforme demonstra a figura 1. Se esta não se encontra em um “profundo sepulcro”, podemos dizer que o fluxo dos versos de Jorge Lima, ao menos passam pela sua Infanta, em outros momentos do *Livro de sonetos* também chamada de Ofélia, como um rio heraclitiano de discurso desejante.

Figura 1: *Ophelia*. Sir John Everett Millais. 1852. Óleo sobre tela. 76,2 cm x 111,8 cm.



Fonte: Coleção Tate Britain London

No início do poema, o pronome refere-se à pavana, enquanto no final há clara referência à própria infanta. Nesse caso, quem executa a pavana é o poeta, ou é a pavana um som que o seduz e que ele segue para enfim encontrar e tornar-se mais próximo a seu objeto de desejo? A pavana, inicialmente distante do poeta acabaria, assim, concretizando-se no corpo da infanta agora animada. Trata-se da transgressão da forma como experiência da encarnação do Verbo Poético – do Logos limiano, cujo princípio supremo é a Forma Poética a mostrar a força, permanência e imortalidade da poesia em continuar “santa”, “pura”, “imaculada” e fecunda após ter suas normas sempre transformadas, transgredidas e ter seu corpo linguístico incessantemente violentado pela torrente infinita dos sentidos rumo ao estranho e ao desconhecido. Essa transgressão, que, convém lembrar, faz-se necessária para a saúde da linguagem.

As formas da poesia, mesmo as mais rígidas – dadas as suas associações com o inconsciente e a carga de desejo, imaginação, tensão e liberação que o fazer poético implicam em si –, com a força imunológica¹² de sua penetração no desconhecido, são capazes de assimilar, transformar em motivo próprio e, mas que tolerar, devorar antropofagicamente, cargas, profusões impensáveis de negatividade, de alteridade, de negação de si mesma numa fecunda dialética do desejo. A aventura da poesia precisa da estranheza, do espanto, da alteridade, do risco de aniquilar-se, da ponte incerta que conduz ao território desconhecido do outro. A mesmidade mata a poesia, a violência do que a altera, estranhamente a alimenta.

12. Servimo-nos aqui na noção de imunologia discutida pelo filósofo Byung-Chul Han em *Sociedade do cansaço* (2015).

Esticam-se, alongam-se os versos através dos *enjambements*, tensionando a harmonia como na melodia infinita wagneriana (“defunta/ infanta, bem-amada, ungida e santa”, “*profundo/ sepulcro* recoberto pelos ramos”, “para *nunca/ ser* retirada desse leito estranho”, “essa *pavana/ recomeçada* sempre sem descanso,”). A ausência de pontuação desse jogo provoca, igualmente, a sensação de infinito e falta de repouso, mas também o faz a vírgula nas enumerações, contribuindo para esse intento. A ausência de pontuação marca a modernidade do verso e sua luta (ou, talvez submissão?) ao discurso que o atravessa: um limite é rompido e ao mesmo tempo respeitado: uma forma é alcançada por desvios diversos, que ela mesma sugere como modo de dar-se ao conhecimento. Trata-se, pois, de um convite à transgressão pela realização perfeita da forma.

Nesse espaço experimental em que se induz o outro na territorialidade do mesmo, o clássico e o moderno devoram-se mutuamente, fechando um ciclo – a volta completa da poesia de que fala Michael Hamburger em *A verdade da poesia* (2007) – em que as classificações temporais desabam, deixando que sobreviva a tais categorias somente a ideia da literatura como permanência através dos tempos à medida em que ela é onde se refugiam os desejos humanos, a “chama inapagada” do sentido.

Um verso livre dirige o soneto limiano à medida que é lido tendo-se em vista a continuidade da frase. Perfeitos decassílabos o circunscrevem ao passo que, na leitura, sobrepõe-se a tendência a enfatizar a parte sonora das aliterações, rimas internas e assonâncias. Embora trate-se de um soneto, o poeta expande consideravelmente as possibilidades dessa forma. Vai para além da métrica. Apesar da premissa de ser um texto virtuoso e perfeito, o soneto de Jorge de Lima rompe com a ideia de proporção e simetria – por meio, inclusive, do diálogo com a música, exacerbando os elementos sonoros e arregimentação harmônica do poema –, utilizando dissonâncias, tensões, ruídos, combinações vocálicas. O poema transborda a forma, realizando-a do mesmo modo que a poesia transborda a vida, estando nela contida. Temos a dimensão finita e infinita. Corpo e desejo. Vida breve. Arte longa.

De certo modo, como apontaria Henri Meschonnic (2009), existe um verso livre que, forçosamente, passa pelo espaço formal e tipográfico da forma consagrada e da medida prévia. É o rio que passa pelo leito da Defunta. Assim, em uma das leituras possíveis desse poema, observando algumas continuidades discursivas, o decassílabo se romperia, ficando o texto assim:

Essa pavana é para uma defunta infanta
Bem-amada, ungida e santa
E que foi encerrada num profundo sepulcro
Recoberto pelos ramos de salgueiros silvestres
Para nunca ser retirada desse leito estranho
Em que repousa ouvindo essa pavana
Recomeçada sempre sem descanso, sem consolo
Através dos enganamentos, dos reveses e obstáculos da vida
Das ventanias que se insurgem contra a chama inapagada
A eterna chama

Que anima esta defunta infanta unguida
E bem-amada e para sempre santa

O poema de Jorge de Lima também termina anunciando a sua permanência e sua continuidade. Este soneto que trata da própria poesia como fenômeno de salvação do sujeito em um mundo sem consolo, sem luz, de frequentes crises e obstáculos, com movimentos que nada deixam permanecer, proclama no Verbo-Nome, *anima*, de sua profissão de fé na poesia, que, apesar de tudo, o poeta resistirá: o sujeito, a refletir a chama viva da Poesia, motor de seu desejo, continuará a fazer sentido, a inscrever suas evocações no coração da História.

Isso implica, sob o ponto de vista biográfico, que o autor Jorge de Lima, diante das perturbações que enfrentava, tão típicas da instrumentalização científica, conceitual e lógica do mundo do trabalho, decide buscar salvação na poesia. O poeta decide continuar escrevendo. As perturbações¹³ que relata à época do *Livro de sonetos*, obra onde figura o poema em tela, nas quais se destacam o assalto de sonhos e estados alterados consciência vividos pelo poeta sob intensa atribulação mental puderam, dessa maneira, ser sublimadas. Nesse sentido, sim, a poesia foi terapêutica para o poeta. E é de cura e ressurreição aquilo de que ele trata.

Para além disso, no entanto, figura a relação espacial do sujeito lírico desenraizado e destituído de si para com o espaço do soneto. Os quatorze versos configuram-se, dessa maneira, como a solda de um sujeito cindido. A veste que permite juntar seus fragmentos para organizar-se enquanto ser.

Seria esse, podemos afirmar, o campo de batalha em que vivem todos os que amam a literatura, a palavra, a arte em um mundo em que se vê ameaçada a própria possibilidade da sobrevivência da pessoa humana em meio à destruição generalizada do planeta e ao absolutismo de fluxos subjetivos incapazes de escuta e de formações fraternais significativas.

O acúmulo de lixo, a obesidade dos sistemas de informação¹⁴ e da cultura como um todo, a censura pelo excesso¹⁵, a impossibilidade do silêncio, que por sua vez, também impossibilita o canto, a falta de espaços, a sobreposição do cinismo e do absurdo a transformar a linguagem em nada mais que instrumento de manipulação e de manutenção de categorias inquestionáveis de relações de poder para com o outro e para com o mundo: tudo isso a soterrar as possibilidades utópicas da poesia, resguardadas pelo véu, pelo invólucro com o qual Jorge de Lima cobre e protege a integridade mítica de sua musa.

13. Somando-se a tal concepção, vale seguir a sugestão de Alfredo Bosi, no ensaio acima referido, e buscar a “gênese existencial” do *Livro de sonetos*, no intuito de melhor compreendê-lo. Tal gênese, reconhecida e comentada por Bosi em sua análise, remeteria ao estado de “hipnagoge”, em que Jorge de Lima, sob uma forte perturbação nervosa e emocional, decorrente de dois meses de febres e seditões, teria escrito, em apenas dez dias, os 78 sonetos do livro. Caso aceite a veracidade desse episódio relatado por José Fernando Carneiro, médico e biógrafo do poeta, o leitor deve quedar-se diante do personagem Jorge de Lima atormentado por recordações obsessivas da infância, as quais o faziam levantar-se, com sofreguidão, na madrugada, para escrever intensamente às vezes dois ou três sonetos. Ora, não é de outro modo que a subjetividade do livro é constantemente configurada: sua dicção, não raro, remete ao desespero.

14. Cf. HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

15. A pensadora Annie Le Brun (2018), em seu livro *C'est qui n'a pas de prix*, discute o acúmulo de lixo nos espaços simbólicos e a censura pelo excesso.

Embora a abordagem tradicional de leitura desse poema seja por um olhar neoclássico, o poeta põe vivo ali o espírito modernista de ruptura com a tradição. Consciente ou não disso, ele imprimiu nesses versos um canto perturbado, desordenado, sem pontos de cadências, flagrante fluxo de desejo. Imagem do que é gótico, obscuro, perverso, erótico, sexual em contraponto à sagrada infanta.

Notamos, em suma, que a imagem da musa limiana é musical, esticando-se na melodia incansável do seu leito sonoro. Seu corpo evocado faz-se música para fazer-se carne regida pelo sopro do Verbo e pelo Fogo do saber que deseja e transgride. É a musa-infanta identificada à figura de Mira-Celi, o “laitmotivo” (LIMA, 1958, p. 507), motivo condutor, musical, central na poesia de Jorge de Lima, a representar a poesia e sua fome de eternidade:

vós que julgais extinta Mira-Celi
observai neste mapa o vivo poema
que é a vida oculta dessa eterna infanta.

Os seus olhos se diluíram numa ou noutra visão de algum santo poeta,
e este desejo de fraternidade que nos une, ó companheiros,
é o sopro de seus acenos que ainda paira na terra.
Tudo se levita e se transforma nesta jovem defunta,
ou bela adormecida, – ondina celeste, medusa de astros,
ou simplesmente, nesta fome de Eternidade
(LIMA, 1958, p. 540).

Pela riqueza das questões que levanta, a relação entre poesia e música na obra de Jorge de Lima, assim como em outros poetas do modernismo brasileiro, parece ainda estar por ser feita. Tentamos, aqui, puxar, de certo modo, alguns fios dessas mesmas questões. Pelo elo entre concepção artística e desejo encenada pelas aproximações possíveis, vale salientar que o jogo entre som e sentido, entre construção musical e poética, se enriquece para além da metáfora mútua com que música e poesia se dirigem uma à outra nos discursos teóricos, metáfora da qual talvez ainda não tenhamos conseguido escapar.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *De Pauliceia desvairada a Lira paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOSI, Alfredo. Jorge de Lima, poeta em movimento (Do “menino impossível” ao Livro de sonetos). *Estudos avançados* - 30 (86), 2016.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de David Jardim Júnior. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

- FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Estabelecimento de texto e posfácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac e Naify; Editora Jatobá, 2013.
- HAMBURGER, Michael. *A Verdade da Poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Nicolas Rialland. Paris: Édition Bilingue numérique, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- KHLEBNIKOV, Velimir. Poems by thirteen springs (a little talk about beauty). pp. 249-252. In: DOUGLAS, Charlotte (edit.). *Letters and theoretical writings*. Translated by Paul Schmidt. Collected works of Velimir Khlebnikov. Volume 1. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1987.
- LE BRUN, Annie. *Ce qui n'a pas de prix*. France: Éditions Stock, 2018.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa volume I*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2009.
- MILLINGTON, Barry (edit.). *The new grove guide to Wagner and his operas*. Nova York: Oxford University Press, 2006.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- RIBEIRO, Daniel Glaydson. *Carnifágia malvarosa: as violações na suma poética de Jorge de Lima*. 2016. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- COLLECTION. *Tate Britain*. 2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-29-autumn-2013/john-everett-millaiss-ophelia>. Acesso em 03 de novembro de 2022.

JORGE DE LIMA E O JOGO IMAGÉTICO ENTRE AS FOTOMONTAGENS E A POESIA

JORGE DE LIMA AND THE IMAGETIC PLAY BETWEEN PHOTOMONTAGES AND POETRY

Gabriela Ribeiro MARTINS NETA¹

RESUMO: O artigo visa analisar as articulações do surrealismo nos desdobramentos poético-visuais do alagoano Jorge de Lima (1893-1953) no contexto modernista. As fotomontagens da obra *A pintura em pânico* e o poema *Invenção de Orfeu* foram escolhidos pois, nessa esteira, indicam os elementos basilares da construção imagética limiana: o insólito, o universo do sonho (diálogo com a psicanálise de Sigmund Freud), o noturno e o surreal.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. Modernismo. *Invenção de Orfeu*. Surrealismo. Fotomontagens.

ABSTRACT: This article aims to analyze the articulations of surrealism in Jorge de Lima's (1893-1953) poetic-visual developments in the modernist context. The book of photomontages *A pintura em pânico* and the poem *Invenção de Orfeu* were chosen because, in this way, they indicate the fundamental elements of limiana's imagetic construction: the unusual, the dream universe (dialogue with the psychoanalysis by Sigmund Freud), the nocturnal and the surreal.

KEYWORDS: Jorge de Lima. Modernism. *Invenção de Orfeu*. Surrealism. Photomontages.

Introdução

O poeta alagoano Jorge de Lima (1893-1953) é comumente lembrado por seus *Poemas Negros* e principalmente por *Invenção de Orfeu*, este sendo um poema longo épico-lírico, de dez cantos, um marco no modernismo brasileiro. Entretanto, são escassos os estudos acerca de seu trabalho com as artes plásticas, sobretudo no que se refere às fotomontagens de vertente surrealista, tendo como referência o volume *A pintura em pânico*, publicado originalmente em 1943. O principal trabalho dedicado à questão² é a tese de Priscila Sacchettin: *A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima*, defendida em 2018 pela UNICAMP, na qual a autora realiza interligações entre a arte surrealista e a poesia limiana. Além disso, Lima causou certo desconforto

1. Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0812-8925>. E-mail: gabrielaneta@hotmail.com.

2. Até a data de publicação deste artigo.

dentro da crítica literária por sua produção variada, considerada hermética e difusa. O autor se dividiu em muitas facetas: foi médico, político, escritor, professor e artista plástico. A sua difícil classificação e suas experimentações literárias suscitaram opiniões diversas, para Alfredo Bosi: “um mestre de linguagem” (1999, p. 456); já para Massaud Moisés: um eterno estreante³ e para Cacá Diegues: o melhor poeta brasileiro⁴.

Lima tornou-se conhecido inicialmente pelo poema “O Acendedor de Lampiões” (inserido em *XIV Alexandrinos*), o que lhe rendeu título de “príncipe dos poetas alagoanos”. *XIV Alexandrinos* reúne poemas parnasianos, uma marca geracional, mas que o autor abandona em seguida, de acordo com Alfredo Bosi (2016) nessa primeira fase:

O jovem poeta parnasiano dos *XIV Alexandrinos*, eleito príncipe dos poetas alagoanos, vive uma atmosfera literária provinciana, epigônica. A linguagem é convencional, toda emprestada dos assuntos e fraseios de uma escrita que se repete entre escolar e sentenciosa, sem um sopro de experiência pessoal. Daí o significado forte de salto qualitativo que foi a composição de “O mundo do menino impossível”, publicado em 1927. A rigor, parecia impossível ao autor, já homem feito, que um menino bem-nascido pudesse ter saído do mundo dos brinquedos caros, artificiais, de marca estrangeira, e ter imerso a memória nas coisas simples do cotidiano da sua infância. No caso, a conversão cultural e a conversão existencial coincidiram, o que tornou efetiva a primeira mutação poética (BOSI, 2016, p. 183).

Nesse sentido, o poema “O mundo do menino impossível”, de 1927, marca a sua mudança e identificação com o movimento modernista e denota experimentação na linguagem, na temática e na forma ao penetrar de modo amadurecido nas memórias de suas raízes nordestinas.

Nascido e criado no Nordeste (União dos Palmares-AL), Lima ainda morou um período na Bahia, depois estabeleceu-se no Rio de Janeiro-RJ onde obteve o grau de doutor em medicina. Foi na capital fluminense que floresceu uma amizade importante entre Jorge de Lima e Murilo Mendes. Juntos, os autores aderiram ao movimento de “restaurar a poesia em Cristo” (BOSI, 1999, p. 448), uma expressão religiosa dentro do próprio modernismo (que abarcou diferentes temáticas). Os poetas arriscaram uma volta aos preceitos clássicos da religiosidade na poesia. A renovação da poesia cristã deu novos temas e formas ao catolicismo latino-americano, Murilo Mendes, por exemplo, revela a sua perplexidade em relação ao mundo caótico que deveria resgatar-se em face de valores absolutos: Eros e Liberdade (BOSI, 1999, p. 449). Jorge de Lima converteu-se ao catolicismo em 1935, iniciando a fase mística marcada pelas obras *Tempo e eternidade*, escrita a quatro mãos com Mendes; *A túnica inconsútil* e *Anunciação e encontro com Mira-Celi*.

3. “Não é esse percurso, senão o abraçar novo tema sem estabelecer com o anterior um nexo de continuidade; parece recomeçar a cada passo, à procura de seu autêntico rosto” (1997, p. 16). Este trecho da fala de Massaud Moisés foi extraído do volume *Poesia completa* de Jorge de Lima, no qual consta extensa fortuna crítica do autor.

4. Em entrevista ao Canal Brasil (2018), na qual o cineasta fala de seu filme *O grande circo místico* (2018), livremente inspirado no poema de Jorge de Lima (de mesmo título) inserido no livro *A túnica inconsútil* (p. 372, 1997 [1938]). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_x9s-6iYYu8. Acesso em 07 novembro 2022.

O tópico religioso está inscrito na poética de Jorge de Lima de modo sincrético: “sertanejo e santeiro: nela o sentimento do sagrado vive à flor d’água e se mistura com o gosto da terra, do povo, dos vínculos sociais concretos” (BOSI, 1999, p. 483).

É preciso pontuar neste breve percurso que antes de estabelecer-se no Rio, quando ainda morava em Maceió, Jorge de Lima já havia entrado em contato com o modernismo⁵ e apoiou de longe o movimento paulista: “em Maceió também fazíamos literatura modernista” (LIMA, 1997, p. 50-53). Para o autor, o modernismo “suruiu para restaurar, dentro de nossa literatura, as nossas realidades, as nossas virtudes e os nossos defeitos que não podem ser olhados sob o prisma de certas pátrias estrangeiras” (LIMA, 1997, p. 50-53).

A partir dessas experiências, o livro *Poemas Negros* possui características fortemente modernistas e abre espaço para uma polifonia de vozes, de signos pautados pela construção imagética nacional e pela sonoridade (dos batuques, das palavras de origens africanas, das aliterações e das rimas). A obra originalmente contou com gravuras de Lasar Segall e prefácio de Gilberto Freyre. Este ressalta: “a metade aristocrática desse nordestino total [Jorge de Lima], de corpo colorido por jenipapo e marcado por catapora, não [esquece] que ‘a bisavó dançou uma valsa com D. Pedro II’, nem que o avô teve banguê” (in LIMA, p. 2014, p. 11), ou seja, o Nordeste e suas experiências de menino na cidade alagoana de União dos Palmares marcaram permanentemente sua poesia. Jorge de Lima se debruçou sobre a questão da identidade nacional e alguns poemas que apontam isso são: “A minha américa”, “Rio de São Francisco”, “Essa negra Fulô”, dentre outros. A desigualdade social, a escravidão, o racismo, a violência e a recente condição de Brasil colônia são temáticas para a sua construção da imagem nacional.

Ao lado disso, vale pontuar que Lima também escreveu romances, entre eles *O anjo*, *Calunga* e *A mulher obscura*, este com fortes elementos míticos (a busca pela bem-amada). Contudo, é em sua última obra *Invenção de Orfeu*, publicada em 1952, que notamos maior tensão poética. Dialogando com Fábio de Souza Andrade (1997), *Invenção* nos lembra Walt Whitman por apresentar o emprego do verso livre e “uma enumeração caótica, além das imagens insólitas que voltam ao universo surreal das montagens” (ANDRADE, 1997, p. 125). Podemos considerá-lo um poema metaliterário pelos constantes diálogos com a literatura clássica e emulações, além de metalinguístico, pois *Invenção* é a jornada do poeta que canta a própria construção poética, que pensa os versos e traz essas reflexões ao poema. A tensão consiste nos movimentos de aproximações e de afastamentos dos autores canônicos, como Camões (*Os Lusíadas*) e Dante Alighieri (*Divina Comédia*), sendo Orfeu o herói ressignificado no século XX. Vejamos os versos que abrem o Canto sétimo, a “Audicão de Orfeu”:

5. Não cabe neste estudo fazer um levantamento histórico do modernismo no Brasil e de todas as suas fases, mas sim localizar Jorge de Lima e sua produção pictórica e poética dentro do contexto modernista.

I

A linguagem
parece outra
mas é a mesma
tradução
Mesma viagem
presa e fluente,
e a ansiedade
da canção

Lede além
do que existe
na impressão

E daquilo
que está aquém
da expressão

II

Viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
banhando livre
o poema *ivre*.

Guia e Alighieri
pisam a loisa
em que anda Jó
[...]
(LIMA, 1997, p. 676).

No poema observamos esses movimentos em uma viagem construída do eu lírico por meio da própria linguagem. No verso “poema *ivre*” há alusão ao poema “*Bateau ivre*” de Arthur Rimbaud (1871), no qual o poeta francês retoma a questão clássica marcada pela trajetória de Ulisses na *Odisséia*, de Homero, porém sob sua visão moderna, que mescla referências populares ao cânone como as aventuras de Jules Verne. Tal intertextualidade porposta por Lima corrobora com a temática náutica e ressignificação do épico.

Em *Invenção de Orfeu*, o herói é o próprio poeta, sua ilha é quimérica, não localizada na geografia, segundo Lima: “a ideia central desse poema é a epopeia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço” (LIMA, 1997, p. 63).

Esse breve percurso nos faz compreender que as escolhas de Jorge de Lima estão interligadas, suas experimentações e interesses ultrapassam o campo das letras e encontram lugar nas

artes plásticas. Entretanto, no momento, interessa-nos analisar como esse poeta plurifacetado articula os elementos pictóricos do surrealismo das fotomontagens com a poesia dentro do período modernista.

Confluências: poesia e arte

É justamente no período modernista que o surrealismo se tornou difundido no Brasil (entre as décadas de 1920-40), sobretudo pelas obras de Ismael Nery, Maria Martins e Cícero Dias. Como mencionamos, apesar de não ser frequente associar Jorge de Lima ao surrealismo, existe forte diálogo de seu trabalho com essa vertente, em especial pelas construções imagéticas em *Invenção de Orfeu* e nas fotomontagens da década de 1930, compiladas posteriormente no volume *A Pintura em pânico*, de 1943.

O termo “surrealismo” cunhado pelo francês André Breton no *Manifesto surrealista* (1924) carrega a ideia de produção artística fora dos parâmetros do consciente. Nesse sentido, Maurice Nadeau aponta:

Le surréalisme est envisagé par ses fondateurs non comme une nouvelle école artistique, mais comme un moyen de connaissance, en particulier, de continents qui jusqu’ici n’avaient pas été systématiquement explorés : l’inconscient, le merveilleux, le rêve, la folie, les états hallucinatoires, en bref, l’envers du décor logique (NADEAU, 1958, p. 72-73)⁶.

Para os surrealistas a técnica da colagem (*collage*) trata-se em uma desambientação mental que empurra o espectador a desenvolver uma opinião moral, já que se vê confrontado com o imaginário inscrito na percepção realista (FABRIS, 2002, p. 146). Nesse sentido, a obra de Jorge de Lima se aproxima de trabalhos de artistas surrealistas como *La Femme 100 têtes* (1929), de Max Ernst (um romance feito a partir de colagens). *A pintura em pânico* é composta de fotomontagens que foram engenhosamente produzidas pela técnica da colagem: partes de revistas, principalmente femininas, uniam-se a outras referências pictóricas (jornais, desenhos etc.) criando figuras novas, singulares, que depois eram fotografadas.⁷

6. “O surrealismo é contemplado pelos seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular, dos continentes que não haviam sido sistematicamente explorados até aquele momento: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatorios, em resumo, o contrário do cenário lógico” (tradução livre).

7. Parte das fotomontagens originais pode ser consultada sob agendamento no acervo do IEB-USP, em São Paulo (SP) e na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (RJ).

Figura 1 – O poeta trabalha



Fonte: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010, p. 95.

A fotomontagem “O poeta trabalha” faz alusão ao *Manifesto surrealista* no qual Breton traz a anedota provocativa de que o poeta Saint-Roux mandava afixar o seguinte recado em sua porta todos os dias antes de adormecer: “o poeta está trabalhando”. Na figura, podemos inferir que se trata de Orfeu adormecido (o sono é campo do sonho e do inconsciente) com seu instrumento musical, enquanto um mundo aparentemente caótico e nebuloso o cerca. Esse resultado imagético e simbólico denota como Jorge de Lima estava conectado com as vanguardas europeias justamente em um período sombrio e de estilhaçamento entreguerras, percebemos a escolha desse mundo de ruínas e sombras como cenário para o poeta adormecido. Outra camada de sentido que se deve mencionar acerca da expressão surrealista é a concepção do sonho calcada nas leituras freudianas sobre o inconsciente (já que anotar os sonhos era uma prática desses artistas para registrar a linguagem onírica).

Pensando nessas elucidacões, é oportuno mencionar o relato de José Fernando Carneiro (1958, p. 48-49), o médico do poeta conta que Jorge de Lima escreveu diversos poemas quando estava internado em uma clínica para tratar de um esgotamento dos nervos. Em estado hipnótico e de certa alucinação (pela medicação e febre) Lima produziu 102 sonetos, inclusive alguns deles integram *Invenção de Orfeu*. Para Fábio de Souza Andrade (1997), as imagens presentes na obra final de Jorge de Lima estão construídas entre dois polos: tendência ao silêncio (que leva ao ensinamento da arte moderna) e o reconhecimento de que a arte nasce de pequenos fragmentos do real que são recolocados em uma imagem concreta. Sendo assim, em *Invenção* permeiam as imagens noturnas, já que “Jorge de Lima dá-se com a recente valorização estética do sombrio, do feio, da loucura e da morte em dois movimentos em particular: o simbolismo francês em sua fracção “maldita” e os surrealistas” (ANDRADE, 1997, p. 156).

Isto posto, veremos como Jorge de Lima articula a construção imagética de suas fotomontagens na esteira da poesia modernista.

Figura 2 – julgamento do tempo



Fonte: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010, p. 115.

Figura 3 – Fotomontagem inédita, col. IEB-USP



Fonte: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010, p. 29.

Nas imagens selecionadas podemos observar a predileção de Jorge de Lima pelo feminino, algo recorrente nas fotomontagens, tendo em vista que sua principal fonte eram as revistas de manequins. Para o professor e crítico de arte Tadeu Chiarelli:

As fotomontagens de Jorge de Lima seguem muito de perto o espírito das fotomontagens surrealistas, sobretudo aquelas criadas por Max Ernst: cenas insólitas ocorrendo em espaços quase sempre contínuos, oníricos, povoados de seres mutantes, misto de mulher e máquina, mulher e animal, mulher e manequim... Pouco estudadas, as fotomontagens de Jorge de Lima aguardam análises mais detalhadas e conclusivas (CHIARELLI, 2003, p. 74).

Desse modo, o corpo humano torna-se fragmentário, manipulado, desmembrado. A cabeça é a parte com mais deslocamentos: é o lugar do intelecto (muitas vezes substituída por elementos inusuais); depois, as mãos: lugar da escrita.

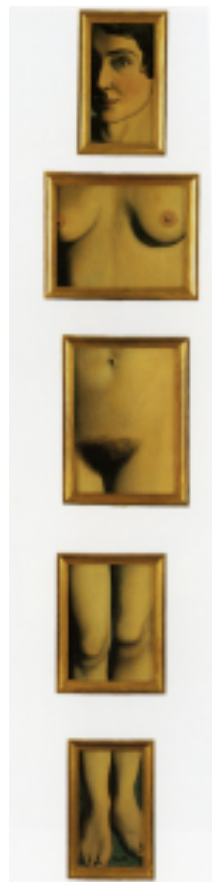
Para Eliane Robert Moraes (2017, p. 56), com o fim da Grande Guerra, o ambiente otimista do experimentalismo foi substituído por uma sensação aumentativa de vazio e de fragilidade, já que as imagens devastadoras invadiram a Europa destruída pela violência. Desse modo, em meio a uma realidade de ruínas, ambígua e dilacerada, não havia outra maneira senão revelar-se em pedaços:

[...] a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano (MORAES, 2017, p. 57).

Isto brevemente contextualizado, observemos, então, que na figura 2 há um corpo feminino (um manequim) desmontado: existe uma máscara obscura com fios que parecem se conectar à cabeça deslocada que está ao revés. A mulher veste uma roupa elegante e escura e tem uma postura serena diante da anomalia da situação, com as mãos delicadamente cruzadas. Jorge de Lima trabalha com tons predominantemente escuros e jogos angulares, de luzes e de sombras. Já na fotomontagem seguinte (figura 3), observamos novamente um corpo feminino, com pulseira de pérolas e postura altiva, mas em tom irônico de um jogo, o nobre casaco de pele contrasta com uma cabeça de gorila; o resultado é inesperado, chistoso e macabro concomitantemente.

Pensando que o corpo é a imagem unificada mais imediata e expressiva do ser humano, que o faz reconhecer-se como sujeito, indivíduo, em um mundo cuja realidade está em pedaços e em crise, o corpo naturalmente tornou-se o primeiro alvo a ser atacado pelos artistas (MORAES, 2017, p. 58).

Figura 4 – *L'Évidence éternelle*



Fonte: MoMA: René Magritte (The Eternally Obvious). Paris, 1930.

Esses apontamentos nos levam a pensar na obra “*L’Évidence éternelle*” de René Magritte (figura 4), que simboliza a fragmentação do corpo feminino em uma composição de encaixe de suas partes, mas que resulta em uma impossibilidade de união. A obra é da década de 1930, mesmo período no qual Jorge de Lima começa a explorar as fotomontagens no Brasil. Magritte exhibe um corpo feminino fragmentado em cinco partes: cabeça, seios, ventre, joelhos e pés formando um conjunto que resulta em brutalidade e certo desconforto por lembrar um esquarteramento, o que nos remete à destruição e ao esgotamento do período entreguerras. Jorge de Lima demonstra ter absorvido as referências das vanguardas de seu tempo ao dialogar com artistas da época tais como Max Ernt, Giorgio de Chirico, André Breton e com o próprio René Magritte, segundo Fabris (2002, p. 149): “cuja desambientação do objeto e cujos contrastes de significação parecem estar na base de várias composições de *A Pintura em Pânico*”.

Isto posto, já que se tornou necessário contextualizar o período histórico, cabe-nos dizer, então, que as artes plásticas não estão desvinculadas da poesia (do texto literário em si), pois existe uma comunicação direta entre o fazer poético e o fazer plástico. A partir dessa perspectiva, discutiremos a seguir sobre as confluências entre as fotomontagens e os poemas de Jorge de Lima. Segundo o autor:

Os meus quadros são perfeitamente compreensíveis, e, se não o são algumas vezes, isto ocorre por insuficiência de minha técnica, pela ausência das leis comuns às escolas é talvez porque esse ambiente de poesia intuível envolva esses quadros. Já disse e repito: minha pintura deficiente, imperfeita, autodidata é tão-somente um complemento de minha poesia (LIMA, 1997, p. 50).

Em outra ocasião, Lima compara o trabalho das fotomontagens com a criação de um poema:

Eu fiz fotografias com uma direção lírica e romântica. Como faço isso? Ora, muito simplesmente: pego uma porção de objetos, de coisas, de idéias, uma revista, um jornal, um a escultura, elementos que isolados não têm a menor significação. Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema. [...] O conjunto é uma sensação poética... (apud BASTOS, 1939, s.p.).

Nas dobras dessas articulações artísticas, não podemos deixar de mencionar outro ponto de tensão fundamental para a construção estética e temática na obra de Jorge de Lima: o diálogo com a tradição e manejo das dicotomias do cânone, verifiquemos um exemplo no canto segundo de *Invenção de Orfeu*:

Canto segundo

IX

Ó memória dos mares, Taprobana,
sou da raça de nautas submergida.
E este monstro! Que monstro tão antigo!
Tão puro Adamastor, tão reversivo,
tão grosso deus, tão pura geografia!
Não quero exatidões nem astrolábios.
Ontem se arou a terra, replantou-se
a progênie dos seres indivisos.
(LIMA, 1997 p. 565).

Nestes versos há clara alusão à obra *Os Lusíadas*, de Camões, mas com elementos de ruptura e de ironia. No verso “Ó memória dos mares, Taprobana” o eu-lírico resgata a memória marítima dos navegadores, o vocativo “ó” traz essa melancolia memorialista dos tempos de glória. “Taprobana” é uma ilha citada n’*Os Lusíadas* que apenas bravos navegantes logravam ultrapassar (atual Sri Lanka); imagem que constitui o mito nacional dos navegadores portugueses como fortes, corajosos e bravos “descobridores”, o que abrange a construção da figura de um país potente, abastado e glorioso. O verso subsequente “Sou da raça de nautas submergida” desmonta com ares de chiste a bravura heroica dos navegadores que habitualmente não são apontados como “raça submergida” nos textos de exaltação. O eu lírico se coloca no poema (eu “sou”) como uma raça afogada, morta, destruída, perdedora: movimento contrário ao heroísmo nacionalista camoniano. O traço modernista desses versos consiste na tensão entre opostos, na manobra semântica e na denúncia de uma raça afogada, sob aspecto anti-heroico, o que pode ser entendido como jogo de opostos entre colonizadores (Portugal) e colonizados (Brasil), Lima opta por “geografias pobres” e uma glória anônima (ANDRADE, 2002, p. 129). Vejamos, na abertura de *Invenção de Orfeu*, no Canto primeiro, parte V, o eu lírico nos diz:

Não esqueçais escribas os somenos,
as geografias pobres, os nordestes
vagos, os setentriões desabitados
e essas flores pétreas antilhanas.

Há nesses mapas números pequenos,
uns tempos esbraseados para pestes
e muitos ossos tibios chamuscados,
faces perdidas, formas inumanas.
(LIMA, 1997, p. 512).

Nos versos, Lima traça uma imagem nada heroica ou grandiosa, pelo contrário, o poeta não esquece o contexto social, sobretudo o brasileiro, que é evidenciado pela escolha semântica: “os somenos”, ou seja, os que valem menos, os inferiores; “as geografias pobres, os nordestes” (devemos considerar que o poema foi publicado em 1952, portanto havia outra situação socio-

conômica no País); “setentriões desabitados”, “mapas números pequenos”, “pestes”, “ossos tíbios chamuscados”. Para Andrade (2002, p. 129) essas imagens em *Invenção de Orfeu* são uma tentativa de recuperar uma parte da história e da própria vivência do poeta, inclusive a literária com tom de anti-epopeia.

Nessa direção, não há heróis ou anti-heróis senão o próprio poeta estilhaçado, exilado:

Se me vires inúmero, através
desse poema, entre as coisas e as criaturas,
como se eu próprio fosse o que outrem é,
dissipado nas páginas impuras,
arreatado pelo próprio poema,
posseço, surpreendido, fragmentado,
travestido de herói ou de réu, em
quase todos os versos degredados,
[...]
(LIMA, 2013, p. 102).

Figura 5 – Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!



Fonte: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010, p. 59.

A fragmentação está presente tanto no poema quanto na fotomontagem acima, sendo que o título desta é sarcástico ao afirmar ser precipitado ensaiar uma unidade, criando um jogo de opostos entre a fragmentação e a fusão. A imagem exhibe uma tentativa falha de união, que resulta em uma cabeça estranha, amórfica, de retalhos, já que “fragmentar, decompor, dispersar:

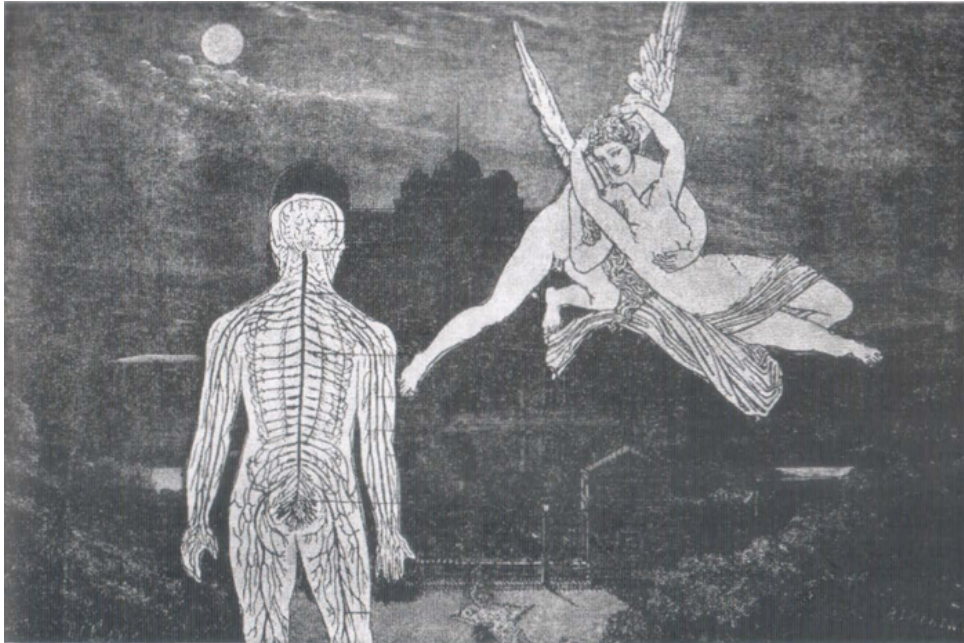
essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno” (MORAES, 2017, p. 82). É esse movimento de ruínas que percorre todo o poema, o eu lírico escolhe adjetivos que nos levam a um estado total de fragmentação: “inúmero”, “dissipado”, “fragmentado”, “travestido”, “degradado”. O verso “entre as coisas e as criaturas” costura forte diálogo com o que vemos na fotomontagem: um sujeito entre animais com uma cabeça composta por serras cortantes de aço e cabelos louros, uma roda de madeira é colocada na frente formando uma espécie de engrenagem para movimentar o pensamento desordenado. Para Renato Janine Ribeiro:

A fragmentação da consciência, considerada um dos princípios fundadores do modernismo, desencadeou de forma correlata a ideia de fragmentação do corpo. No período entre o fim do século XIX e a Segunda Grande Guerra, diversos artistas e escritores se voltaram para a criação de imagens do corpo dilacerado, dispostos a subverter a tradição do antropomorfismo para inaugurar uma estética contemporânea aos dilemas de seu tempo (RIBEIRO *in* MORAES, 2017, s.p.).

Nessa teia de imagens que Jorge de Lima tece, devemos considerar que o poeta foi leitor da obra de Sigmund Freud, fato que teve impacto em sua produção. Podemos ressaltar o papel do sonho na obra poética (principalmente em *Invenção de Orfeu*) e nas fotomontagens. Para Andrade (1997), o surrealismo aprendeu com Freud que existe uma manifestação do inconsciente nas imagens, ou seja, na linguagem figurativa. As imagens selecionadas neste estudo denotam forte característica onírica (no sentido freudiano), elas não são lineares, mas marcadas pelo fragmento, rupturas e estranhamento. Para Freud “o sonho é incoerente, aceita, sem motivo, as maiores contradições, permite impossibilidades, deixa de lado o nosso saber (tão influente durante o dia)” (FREUD, 2021, p. 81). Jorge de Lima como artista plástico usa a técnica da colagem e da fotografia, recorta pedaços de fontes diversas, revistas, jornais e cria imagens insólitas, soturnas, surreais. Nos poemas selecionados, ele faz uma espécie de colagem ao trazer vozes de Rimbaud, Dante, Camões, ou seja, o movimento do fragmento segue na poesia por meio de outra técnica. Os corpos reconstituídos nas fotomontagens também é o corpo da poesia. A ideia da colagem em ambas as linguagens é uma poética dos rastros e restos, de utopia.

No âmbito da psicanálise, Joel Birman (2007) afirma que n^a *interpretação dos sonhos* (Freud) a realidade psíquica é edificada em meio a fantasmas, logo, a produção de sentido segue atravessada por eles. Afinal, haveria uma realidade psíquica que “seria fundamentalmente inconsciente e este seria marcado pelo imperativo da realização do desejo (Freud 1900, cap. II). Portanto, os sonhos seriam modalidades de realização de desejo, que se fariam patentes de maneira indireta” (BIRMAN, 2007, p. 294). Considerando estes apontamentos, sugerimos que a aproximação do surrealismo na obra de Lima se dá na esteira da imagem tanto plástica quanto poética a partir do inconsciente, do sonho e do inefável.

Figura 6 – Povoadores do ar



Fonte: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010, p. 87.

Na fotomontagem acima (figura 6), Lima manipula os signos do sonho: há um corpo noctâmbulo, translúcido, que observa Eros e Psiquê. Na mitologia grega, Psiquê era uma mortal de enorme beleza que causava inveja a todos, por tal motivo, Afrodite tomada por ciúmes pede ao filho Eros que atinja Psiquê com uma flecha a fim de que ela se apaixone pelo homem mais desprezível da terra. Entretanto, Eros acaba se apaixonando por Psiquê e ambos passam a viver juntos, mas ela nunca havia visto o seu rosto, este era um acordo para esconder a identidade de Eros. Psiquê, movida pela curiosidade, quebra o acordo e acaba sendo abandonada por Eros. Assim, ela passa por grande sofrimento e entrega-se à morte. Eros, desolado, pede a Zeus para trazê-la de volta à vida e, então, Psiquê transforma-se em imortal e passa a viver no Olimpo ao lado de Eros. Na imagem há um contraste marcado pelo corpo que se assemelha a um cadáver e o voo do casal apaixonado, simbolizando o amor e a vida eterna. Semelhante à figura 1, o cenário ao fundo parece sombrio, vazio e macabro. Vale pontuar aqui uma semelhança com o mito de Orfeu e Eurídice, já que a única condição imposta a Orfeu para resgatá-la era que não olhasse para Eurídice até sair do reino de Hades, o que ele não cumpre, ocasionando a volta da amada ao submundo. A fotomontagem pode remeter à ideia da morte personificada pelo corpo fantasmagórico, além do plano cênico de trevas, mas também ao amor representado por Eros e Psiquê.

Comparando as imagens das fotomontagens que vimos até este ponto com o trecho a seguir, de *Invenção de Orfeu*, notamos a engenhosidade de Jorge de Lima no exercício constante da criação imagética:

No palco de ontem, coisas tripudiando:
antevistos cadáveres aos montes,
antevistas as guerras esperadas,
antevistas as ilhas afundadas;
e há um defunto poeta e suas rosas,
as rosas derradeiras sobre os lutos.
Mais um cheiro no fim de rosas murchas
entre as páginas do livro começado,

e o longo poema segue, continuado,
com esses rostos transidos sobre as páginas,
e a pomba e o corvo do Dilúvio como
dois anjos destinados a velar-me
(LIMA, 2013, p. 336).

Há cenas do “engenheiro noturno”, do “poeta cadáver” sendo velado pela pomba e pelo corvo do Dilúvio. O que reverbera das imagens de corpos fragmentados das fotomontagens na poesia limiana? Podemos dizer que a poesia recria e consome os próprios corpos transformando-os em imagens poéticas, como podemos verificar nos versos: “antevistos cadáveres aos montes”, “há um defunto poeta”, “rostos transidos sobre as páginas”; há uma espécie de simbiose entre os fragmentos, os estilhaços, e a poesia. João Gaspar Simões concebe acertada percepção acerca do poeta:

Tudo entra no poema de Jorge de Lima concebido na febre que exalta, no sonho que dilata, no transe que confunde. E o passado junta-se ao presente. Memória e invenção, sonho e realidade, história e futuro, infância e ancestralidade confundem-se, como se, em verdade, o poeta formasse com o seu poema uma espécie de caos preparatório de onde surgirá um dia uma ordem ideal: a ordem, escada de Jacó, por onde Orfeu subirá aos céus (*apud* LIMA, 1997, p. 100).

Desse modo, Jorge de Lima, um poeta-pintor, constrói-se poeticamente por meio das tensões entre a tradição e a vanguarda, cria uma voz, um estilo e alcança lugar e espaço *sui generis* não apenas dentro do modernismo, porém como um dos principais nomes da literatura nacional.

Considerações finais

Este artigo é uma leitura baseada no trabalho poético-visual de Jorge de Lima, as fotomontagens, e alguns poemas que dialogam com temas caros ao autor: a fragmentação, a construção imagética e o diálogo com o cânone. Desse modo, a associação das fotomontagens aos poemas aqui selecionados dá-se justamente no âmbito imagético. Nos poemas analisados foi possível observar, brevemente, como Jorge de Lima joga com dicotomias, tais como unidade e fragmento. Além disso, constatamos algumas referências: o surrealismo, a memória, o estudo

de Freud sobre o inconsciente e o diálogo com o cânone, chaves essenciais para a leitura poética do autor. Vale ressaltar que o recorte abrange o período modernista brasileiro, que foi palco para uma renovação generalizada nas artes. Repensar a nossa cultura, costumes, política e arte foram pontos centrais e interpretados de modos distintos ao longo das décadas. Para André Botelho:

Disputas estéticas modernistas envolvem ideais de mudança cultural para o conjunto da sociedade brasileira. É essa a ideia fundamental a se reter para repensar o modernismo como movimento cultural. Na sucessão das gerações enlaçadas por seus valores e práticas estéticas e culturais, o modernismo acabou se impondo como uma espécie de ponto de vista (BOTELHO, 2021, p. 181).

Jorge de Lima, atento às mudanças de seu tempo, com suas fotomontagens difundiu uma expressão artística que até então não era corrente no País. Essas experimentações reverberaram em *Invenção de Orfeu*, um poema atravessado por imagens que revisam a tradição da literatura ao navegar não apenas por mares dantescos e camonianos, mas, sobretudo, por mares brasileiros.

Nesta análise, foi proposto observar que a experiência com as artes plásticas e sua confluência na poesia não surge apenas como tema, mas como uma veia estética de Lima inscrita em uma linguagem atravessada por imagens insólitas, estilhaçadas, próprias de uma percepção inquieta de um homem sensível a seu tempo e à História.

Jorge de Lima tem uma obra fecunda que oferece ricas possibilidades interpretativas, ainda cabe à crítica literária contemporânea a tarefa de abrir mais espaço e debater os diferentes aspectos de sua produção.

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Da Imagem às Imagens em Movimento: o narrativo na *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima. *Revista Teresa: Revista de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas / USP*. São Paulo, n. 3, p. 126-138, 2002.
- BASTOS, Danilo. *A découpage – processo de gravura surrealista*. Dom Casmurro, Rio de Janeiro, 1939, s.p.
- BIRMAN, Joel. Escritura e psicanálise: Derrida, leitor de Freud. *Revista Natureza Humana: Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise*. São Paulo, v. 9, n. 2, p. 275-298, 2007.
- BOSI, Alfredo. Jorge de Lima. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Cultrix, 1999.
- BOSI, Alfredo. Jorge de Lima poeta em movimento (Do “menino impossível” ao Livro de sonetos). *Estudos Avançados: Revista do Instituto de Estudos Avançados (IEA) da Universidade de São Paulo / USP*. São Paulo, v. 30, n. 86, p. 183-207, 2016.
- BOTELHO, André. O modernismo como movimento cultural: uma sociologia política da cultura. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CEDEC)*. [S.l.], v. 111, p. 175-209, 2020.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARNEIRO, José Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *ARS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / USP*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003.

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP: Revista de Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo / USP*. São Paulo, n. 55, p. 143-151, 2002.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Cia das Letras, 2021.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

LIMA, Jorge de. *Poemas negros*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme*. Seuil: Paris, 1958.

SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima*. 2018. 235f. Tese (Doutorado em História/História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.

O HERÓI MELANCÓLICO EM O ANJO, DE JORGE DE LIMA**THE MELANCHOLIC HERO IN *THE ANGEL*, BY JORGE DE LIMA**José Antonio Santos de OLIVEIRA¹

RESUMO: Jorge de Lima configura-se como um autor multifacetado, por experimentar várias formas do fazer literário, bem como pelas suas criações nas artes visuais, no momento em que se dedica à pintura e à fotomontagem. Por outro lado, apesar da amplitude de sua obra, o escritor alagoano tem sido pouco estudado pela crítica literária, principalmente quando se pensa em seus romances – daí a pertinência de trazer novas reflexões sobre essa vertente, a qual dialoga com seus principais poemas. O presente trabalho, nessa perspectiva, intenta analisar a construção melancólica da personagem Herói, na novela *O Anjo* (1934), de Jorge de Lima. Para isso, utilizaram-se os pressupostos teórico-metodológicos que discutem como o sujeito submerge diante da tristeza, ocasionada, por vezes, pelo sentimento de vazio e abatimento doloroso (FREUD, 2010). No livro mencionado, o protagonista, adverso às exterioridades do mundo e ao avanço tecnológico promovido pela modernidade, entrega-se a uma condição de extremo arrefecimento, levando-o à tentativa de suicídio. Ademais, a melancolia emerge na obra à medida que a personagem não consegue ressignificar a perda de uma futura ascensão por meio da arte, ao se isolar do mundo e repelir as pessoas do seu entorno. Este-ensaio, portanto, será embasado nos postulados teórico-metodológicos de Freud (2010), Starobinski (2016), Costa Lima (2017) e outros autores.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. Melancolia. Dor de existir. Modernidade.

ABSTRACT: Jorge de Lima is a multifaceted author, for experimenting with various forms of literary work, as well as for his creations in the visual arts, when he dedicates himself to painting and photomontage. Despite the breadth of his work, the writer from Alagoas is little studied by literary criticism, especially when thinking about his novels - hence the pertinence of bringing new reflections on this aspect, which, in our view, dialogues with his main poems. The present work, in this perspective, intends to analyze the melancholic construction of the character Hero, in the novel *O Anjo* (1934), by Jorge de Lima. For this, theoretical-methodological assumptions were used to discuss how the subject is submerged in the face of sadness, sometimes caused by the feeling of emptiness and painful depression (Freud 2010). In the aforementioned book, the protagonist, averse to the externalities of the world and to the technological advance promoted by modernity, surrenders to a condition of extreme cooling, leading him to attempt suicide. In addition, melancholy emerges in the work as the character cannot resignify the loss of a future ascension through art, by isolating himself from the world and repelling the people around him. This paper, therefore, will be based on the theoretical-methodological postulates of Freud (2010), Starobinsk (2016), Costa Lima (2017) and other authors.

KEYWORDS: Jorge de Lima. Melancholy. Pain of existing. Modernity.

1. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE), Recife, Pernambuco, Brasil. Bolsista de mestrado do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1753-0369>. E-mail: jaletras1997@gmail.com.

Considerações Iniciais

O desejo de renovação estética de Jorge de Lima o levou a perpassar por diversas áreas do conhecimento e das artes, como pode ser depreendido em sua vasta produção literária. De parnasiano ortodoxo – como no livro *XIV Alexandrinos*, que lhe concedeu a alcunha de Príncipe dos poetas alagoanos – a uma das vozes mais pujantes do modernismo brasileiro, o escritor de *Invenção de Orfeu* (1952), conseguiu coligir várias vertentes a partir do seu censo apurado de experimentação. Assim, sua poesia, ora acompanhada pela intersecção entre as linguagens, ora atrelada a uma premissa quase surrealista, revela as múltiplas possibilidades do trabalho com o significante literário.

As narrativas de Jorge de Lima, por outro lado, mesmo em consonância com sua poesia em diversos aspectos, localizam-se em lugar à parte de sua obra – ainda mais desconhecido pelo público. Barbieri (1998) lança a hipótese de que o reconhecimento dado à poética limiana, de certa forma, encobriu o alcance da sua prosa, cuja consequência recaiu na falta de análises em torno das narrativas do alagoano: “não tendo sido até hoje objeto de estudos alentados, os seus romances permanecem mais ou menos à margem de avaliações consistentes. Necessária, a revisão demanda novas leituras e outras interpretações” (BARBIERI, 1998, p. 79). Nessa perspectiva, observa-se como a literatura de Jorge de Lima possui alguns territórios inexplorados pela crítica; por isso, a relevância de discutir tanto as direções para as quais seu itinerário criativo percorreu quanto as possibilidades semânticas fomentadas pela sua produção.

Ademais, Jorge de Lima, assim como Murilo Mendes, não se filiou de maneira dogmática ao Surrealismo. Apenas utilizou dos recursos e técnicas oferecidos por essa vanguarda, a fim de engendrar parte do projeto estético que é permeado tanto pelo onírico como também pela *collage*, enquanto formas de catalisar imagens poéticas. Nesse contexto, embora haja em Lima uma recorrência de temas – ou situações – existe também um processo variacional interessante: as repetições angariam novas formas a partir do momento em que se modificam os contextos. Exemplos desse procedimento, inerentes à produção de Jorge de Lima, acontecem quando o autor recupera a épica camoniana em *Invenção de Orfeu* (1952) ou quando transmuta a sua própria percepção do cristianismo em *A pintura em pânico* (1943), visto que a conversão católica – e subserviente de *A túnica Inconsútil* – é reformulada no livro de fotomontagens.

Essa religiosidade se faz presente na novela *O Anjo*, na qual, pelo título, já se acentua a inclinação cristã. O livro, geralmente associado ao surrealismo em virtude do número significativo de imagens insólitas, conta a estória de Custódio e Herói. O primeiro, devido às suas características físicas, passa a ser chamado de Anjo, ao mesmo tempo que assume, em diversos momentos da narrativa, um comportamento semelhante – no sentido de proteger o amigo. A aura angelical da personagem encontra sua antítese a partir do momento em que sua humanidade emerge durante as situações pelas quais passa; afinal, não era alguém com atributos metafísicos, mas o companheiro necessário, para que o protagonista não sucumbisse em seus infortúnios. Tanto é que o afastamento de Custódio, no final da novela por causa das palavras ásperas de Salomé, culmina na tentativa de suicídio do Herói.

O nome do protagonista, por sua vez, revela o aspecto irônico da narrativa: chamado de Herói, mas é aquele que precisa ser salvo, encontra-se perdido em seus pensamentos, com comportamento apático diante da vida. Embora enverede pelas artes visuais, pintando quadros com toques cubistas e surrealistas, o fracasso de sua exposição o leva a uma busca desenfreada pelo álcool, como em uma tentativa de preencher o seu vazio interior. Em contrapartida, vê, diante de si, o progresso industrial em discrepância à sua decadência existencial. À primeira vista, o desenvolvimento tecnológico apresentado na obra poderia estar atrelado, simplesmente, a outra vanguarda europeia: o Futurismo, uma vez que Jorge de Lima, antropofagicamente, usará das variadas tendências para compor o mosaico de sua obra. Contudo, em o *Anjo*, o elemento futurista desencadeia consternação diante das evoluções sociais e não uma alienação à tecnologia.

O presente estudo, portanto, pensará a obra supracitada a partir de elementos que ratifiquem a existência da condição melancólica no protagonista Herói, ao analisar a maneira como a personagem reage diante das modificações e incertezas da sua vida. Aqui, já se desenha a perspectiva inovadora sobre a obra, haja vista que, se equiparada a outras produções do período, possui um número limitado de análises, quase sempre atreladas à premissa surrealista que compõe as engrenagens do texto.

Contextualizando a melancolia

Os modos de conceber e representar a melancolia sofreram uma miríade de transformações diacronicamente. Se, para os gregos², era compreendida enquanto temperamento – traço intrínseco ao indivíduo –, a partir do qual o sujeito possuía uma predisposição latente para o fazer artístico/filosófico, entre os judeus³, a melancolia resultava das opressões demoníacas, quando o ser humano se mostrava insurgente diante de sua divindade, como aconteceu com o Rei Saul.

Na Idade Média, a melancolia aparece com o nome de acedia, a qual acometia alguns monges, cujas consequências nesse período se davam pela indiferença para com Deus e, por outro lado, pelo estado de desânimo oriundo da condição de viver em condições solitárias e exaustivas. Nesse caso, o vazio e o abatimento – típicos da melancolia – apareciam nessas figuras religiosas porque elas, antes de serem servos de Deus, eram humanos (as). Durante o Renascimento, a melancolia também é apresentada nas artes visuais, como na famosa gravura: “Melancolia I”, datada de 1514, de Albrecht Dürer. Na imagem, tem-se a representação/personificação da melancolia, que “está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o

2. Segundo a teoria de Hipócrates, junto ao temperamento melancólico, encontravam-se outros três, a saber: fleumático; colérico e sanguíneo. Cada qual se distinguia por características próprias, as quais podiam ser percebidas de acordo com o modo que o sujeito reage/vê o mundo que o cerca.

3. De acordo com Cordás & Emílio (2019), a tradição judaica compreendia a melancolia como um espírito maligno que podia ser combatido por meio da música.

rosto apoiado em uma das mãos” (SCLIAR, 2003, p. 82). O sujeito melancólico move-se mais por meio de devaneios (pensamentos) que com o seu corpo; encontra-se, portanto, em estado de estagnação diante de si e do mundo.

Um leque de possibilidades para pensar a Melancolia começa a surgir a partir dos estudos psicanalíticos, dentre os quais se destacam os presentes no livro *Luto e melancolia* (2010) de Sigmund Freud. Nessa obra, o autor, além de conceituar o que seria melancolia, discute suas causas e efeitos no ser humano e, ainda, propõe algumas distinções pertinentes entre a melancolia e o luto. Os estudos freudianos, destarte, mostram-se basilares para pensar esse elemento recorrente na história literária.

Freud (2010) explica que o luto é a reação à perda sofrida. Nesse estado, enraizado na tristeza pela perda do objeto de amor, o sujeito perde o interesse pelo mundo exterior e precisa fazer um trabalho – geralmente lento – de transferência da libido, isto é, erigir outro objeto de amor. Nasio (1997) revela que um dos motivos da dor ocasionada pelo luto está no fato de que o sujeito ama ainda mais o objeto perdido, uma vez que a pessoa morreu⁴ fisicamente, mas não em sua memória, uma vez que a imagem do morto permanece no inconsciente. Desse modo, o luto não se configura enquanto a perda em si, mas sim na maneira como o indivíduo reage ao que perdeu, constituindo-se como um processo natural e necessário.

Ainda de acordo com Nasio (1997, p. 50), “não é a ausência do outro que dói, são os efeitos em mim dessa ausência”, o que vale tanto para as configurações de luto, conforme visto acima, quanto para as de melancolia, as quais serão diferenciadas a partir do período em que o sujeito ficou compungido depois da perda do objeto amado. Em outras palavras, diferente do luto, na melancolia, mesmo com o passar de um longo período de tempo, o sujeito ainda se encontra inibido de retornar à sua vida habitual, seu cerne permanece corroído pela lacuna não preenchida: “a libido em vez de se transferir, desaparece com o que se extingue (COSTA LIMA, 2017, p. 51). Essa paralisia – ou ausência da libido – provoca, no indivíduo melancólico, estados de estagnação e autodepreciação, inclusive porque a autoestima é suprimida, na medida em que o sujeito produz ofensas contra si. Portanto, de acordo com Freud (2010), se o sujeito não fizer essa simbolização da libido depois de um tempo, deixar-se-á ser controlado pelas amarras da melancolia. Para o sujeito melancólico, além de o mundo exterior ficar sem vida, indiferente, acinzentado; seu interior também padece, impregnando-se com as cores da culpa. A existência do melancólico dói; a consequência é a estagnação. E, sem autoestima, a vida torna-se um peso à espera da morte.

4. O luto não necessariamente está ligado à perda de uma pessoa física, mas pode ser também a reação à perda de um emprego, um ideal - algo que seja importante para a pessoa que ama.

A melancolia do Herói

*Herói estava cansado e enjoado de tudo mesmo. A vida só era boa em teoria.
Na prática não valia coisíssima nenhuma.*
Jorge de Lima

Após as travessuras na escola que culminaram na expulsão do jovem Herói do colégio, depara-se com os primeiros resquícios de sua solidão: “E Herói chorou, chorou. Pela primeira vez reparou que suas mãos eram longas. Que ele era esquisito. Que era diferente dos outros. Pela primeira vez sentiu falta de um anjo da guarda” (LIMA, 1998, p. 12). Anos depois, o encontro com Custódio, caracterizado também como um sujeito estranho, além de levar a uma identificação instantânea com o seu futuro Anjo, faz com que se preencha a lacuna solitária do protagonista: encontrou, de fato, o seu protetor. Não uma figura angelical com atributos sobrenaturais, mas alguém com o qual podia dividir as esperanças e dissabores da existência.

É na juventude, por outro lado, que Herói se depara com a imagem cadavérica de uma mulher, que logo o encantou: “se deu que o adolescente viu uma mulher morta. Ela parecia dormir. Pairava um ar de volúpia no rosto e na atitude do cadáver. Herói achou linda a morta, aquele sono largado, aquela expressão paralisada numa juventude que estancara em pleno gosto da vida” (LIMA, 1998, p. 13). E – de modo inconsciente, como o próprio narrador descreve – ajudará a compor a visão da sua Bem-Amada, um ser para o qual não há palavras que a descrevam e somente a pintura, movida por certo automatismo psíquico⁵, conseguia reverberá-la em toda sua extensão: “A Bem-Amada deveria ter um certo ar de moça morta que ele viu na meninice. (A volúpia imortal que vinha de eras remotíssimas)” (LIMA, 1998, p. 16). Essas duas imagens – a do Anjo e da Bem-Amada – foram representadas pelo Herói em sua exposição artística, que contou com a presença de inúmeras personalidades da cidade, mas que, em termos de crítica e aceitabilidade, constitui-se um fracasso devido à estranheza, inerente às artes de vanguardas, produzida pelo movimento das cores e distorções provocadas pela abertura ao inconsciente do Herói. Em outras palavras, o diálogo com o Surrealismo, no sentido de construir imagens oníricas, levou à depreciação⁶ e recusa de suas obras pictóricas:

O Herói fizera-o com o subconsciente preso à atitude da morta que vira na meninice. Coisas do jogo desconhecido de suas hereditariedades, obsessões, taras familiares, memória de homem cristão.

Aquilo era uma mulher, mas não imitava absolutamente uma mulher porque era justamente a Bem-Amada do pintor.

5. O termo Automatismo psíquico é empregado para representar a técnica surrealista de libertação do inconsciente na pintura.

6. Movimento similar aconteceu com o próprio Jorge de Lima anos mais tarde, quando publicou seu livro de fotomontagens: *A pintura em pânico* (1943). A crítica não entendeu as inovações produzidas pelo alagoano, de modo que rechaçou sua obra, inclusive de forma virulenta, a exemplo dos crivos realizados por Tristão Ribas, no artigo *Fotomontagem de imoralidades*.

Se ele quisesse fazer as bem-amadas daquele público, teria composto mulheres à-toa, anatomias, nus-artisticozinhos, libidinagens. Prazer de marafonas para o respeitável público (LIMA, 1998, p. 19, grifos nossos).

Ao se utilizar das possibilidades peculiares ao inconsciente, Herói produz uma obra em discrepância aos padrões do seu público que, obviamente, ainda comungava com os padrões miméticos da arte erudita, isto é, uma pintura circunscrita aos limites da racionalidade, em busca pela perfeição formal. Em seguida, o narrador ironiza os nus artísticos, tão presentes ao longo da história da arte, inclusive nas pinturas e/ou esculturas atreladas à perspectiva clássica, mormente no Renascimento e no Neoclassicismo. A ironia continua quando, ao término da exposição, percebe-se que os quadros não foram vendidos, embora fossem de grande valor:

Então ficaram os preciosos quadros, dos quais o mais barato valia quase o preço de um sobrado arranha-céu.

Tudo deserto, entrou um ladrão. E **não vendo nada de precioso para roubar, levou uma caixa de *pince-nez*** (LIMA, 1998, p. 20, grifos nossos).

À primeira vista, a relação estabelecida entre as obras e os edifícios reporta para uma comparação literal, a pintura – mais em conta – era mais valiosa que o sobrado. No entanto, ao compreender a produção do Herói, enquanto abertura para desnudar as possibilidades do inconsciente, depreende-se que o valor dos quadros estava mais em sua potência imagética, na maneira como catalisavam efeitos de sentido, a partir do contato com as experiências do personagem, que em uma determinada quantia. Tanto é que o recurso estilístico da ironia, na presença do ladrão a roubar um ateliê repleto de obras de arte, revela a falta de aptidão crítica ao se deparar com o novo, ao mesmo tempo que; subjaz; a falta de sensibilidade diante de um objeto pictórico situado na fronteira do desconhecido. Assim sendo, a partir das duas sentenças esmiuçadas acima, verifica-se a disparidade entre o que se é e o que se vê: o quadro vale mais que um sobrado; porém, sem (re) conhecimento das possibilidades inerentes ao ato criativo, pode ser facilmente trocado por elementos insignificantes.

A frustração, oriunda do desdém em relação à sua obra, conduz Herói, destarte, ao declínio, fazendo com que se isole e não tenha mais motivos para prosseguir em direção às suas antigas metas: “O insucesso da exposição obrigou Herói e Anjo a retiro no *atelier* (13º andar do Cinedifício). Era preciso esquecer o fracasso” (LIMA, 1998, p. 22). Custódio se recluiu mais pela amizade com Herói que pelo sentimento de arrefecimento diante da exposição do companheiro de apartamento; é Herói, pelo contrário, que não possui forças para prosseguir, isola-se, perde o desejo de produzir outras obras e, por conseguinte, de viver. De acordo com Quinet:

[...] a perda do enlutado é evidente, a do melancólico não o é, apesar de parecer ser, pois muitas melancolias são efetivamente desencadeadas pela morte de um ente querido. O sujeito entra aparentemente em um trabalho de luto normal e, pouco a pouco, o quadro me-

lancólico vai se instalando e evidenciando que não se trata de uma perda que poderá ser simbolizada (QUINET, 2009, p. 204).

No caso do Herói, ao perder a possibilidade de ascender no ambiente artístico, ele deveria ficar desanimado e logo retornar à sua vida habitual, configurando um luto normal – o que não acontece na novela. Em contrapartida, ao não transferir sua libido para outras atribuições ou pessoas, a personagem acaba se entregando a um estado de aversão à vida e à sua própria família, marcado principalmente por um estado de profunda introspecção: “Herói se transformava quase no Anjo. A sua cabeça ficava repentinamente enorme. E as coisas banais da existência, paixões, pendengas, preocupações, tudo sumia. E ele repousava num deleite abstrato, liberto da estreiteza deste mundo e desta vida” (LIMA, 1998, p. 26). Essa indiferença em relação ao mundo; também é explicado por Freud (2010); como peculiar à condição melancólica, pois, ao se afastar da realidade à qual está preso fisicamente, o ser consegue evadir por meio dos pensamentos. Nessa perspectiva, o melancólico, em diversos momentos da história da arte e da própria literatura, é representado com essa face sisuda, como pode ser percebida na gravura⁷ abaixo, intitulada *Melancholia I* (1514)⁸, de Albrecht Dürer.



Figura 1: Melancholia I

Embora devido ao caráter conciso deste trabalho, o objetivo não seja esmiuçar a imagem acima, compreende-se como ela dialoga com a novela de Jorge de Lima. Em primeiro lugar, porque o narrador associa a indiferença, banhada pela melancolia, do Herói à figura angelical e, em segundo, porque, assim como na gravura de Dürer, a personagem limiana encontra-se estagnada, submersa em seus pensamentos: “Só o cérebro trabalhava e vivia num outro espaço

7. A imagem retirada do site a seguir: <https://www.google.com/search?q=melancholia+i+1514+albrecht+d%C3%BCrer&sxsrf=>

8. Essa obra é recuperada, de modo intersemiótico, por Jorge de Lima em *A pintura em pânico*, quando, em diálogo com as técnicas vanguardistas (Surrealismo/Cubismo/Expressionismo), o escritor a concatenará com outros elementos simbólicos da História da melancolia, a exemplo de Saturno. Ademais, refere-se, sobretudo, à fotomontagem *A poesia em pânico*.

e na duração de um outro tempo em que milhares de anos se passavam em poucos momentos” (LIMA, 1998, p. 25). As descrições do estado da personagem limiana dialogam, nesse contexto, com a leitura feita por Scliar (2003, p. 82), quando o crítico, de maneira assertiva, explica que “a Melancolia não está voando. Está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos. A cabeça lhe pesa, cheia como está de mórbidas fantasias. Os músculos da nuca, que deveriam manter erguida aquela cabeça, de há muito cansaram”. Nos dois casos mencionados, portanto, percebe-se como o sujeito melancólico, ao saturar-se do mundo, movimenta-se pelo universo interior, enraizado na capacidade de pensar.

Em contraste ao desinteresse pelo mundo, o melancólico encontra, em si, o local ideal para contemplação. O exterior que, no passado, o alimentava; agora só lhe causa repulsa: “Herói não tinha vocação para o mundo. Toda a luta o cansava. O homem nasceu para descansar e para contemplar, e só por castigo luta e trabalha. Herói tinha reminiscências de remotas faltas em que fora comparsa: era um decaído, sem dúvida” (LIMA, 1998, p. 27). A improdutividade de Herói, por outro lado, constitui-se também na desarmonia de sua vida em relação ao ritmo desenfreado da tecnologia na cidade; à medida que assistia ao mundo se desenvolver, percebia como as modificações sociais oprimiam seu cerne, por estar em uma direção oposta, a do declínio. Para Cordás & Emílio (2017, p. 111): “o século XIX é extremamente conturbado. O tempo parece correr mais rápido com o avanço da tecnologia e, a partir disso, a velocidade e a quantidade de eventos que sucedem é massiva”. Nesse sentido, a impressão de que o tempo aparenta passar com uma maior velocidade em virtude das transformações tecnológicas solicita uma postura adequada do indivíduo, que também precisa adaptar-se ao ritmo desenfreado, como é o caso do Herói:

O grande bicho comeu o pão daqueles homens. E tinha articulações e gestos inteiramente humanos. Com um movimento do maquinista ela baixava a espátula denteada de inseto curvando a cabeçorra sobre o alimento.

[...]

A máquina moderna estava se realizando. Uma nova espécie de ruído, de ritmo, de voz metálica, anunciava uma nova máquina em ação, levantando paredes, triturando, transportando materiais, dobrando hastes de ferro, transformando concreto e metal na babel do século rápido.

[...] Em vez de saudade, invadia-o uma canseira louca, como se fosse o único trabalho daquele pandemônio. Como se fosse o único carregador de pedras de Babel (LIMA, 1998, p. 24-25).

Em meio às contemplações de Herói durante sua reclusão no apartamento, o protagonista observa a construção de um teatro. O número expressivo de indivíduos trabalhando, em seguida, é substituído pela máquina, pelo avanço tecnológico-científico. O poderio do maquinário em oposição aos trabalhadores deixa, subjacente, a disparidade entre a própria tecnologia e aquele que a contempla, o qual se cansa e não consegue acompanhar o ritmo acelerado. A referência à Torre de Babel, ademais, ratifica essa leitura, justamente porque, na antiga civilização

abilônica, os seres humanos mostravam-se soberbos na tentativa de, por meio da construção do monumento supracitado, chegarem aos céus; por isso, os deuses sempre a derrubavam. Assim, a presença do desenvolvimento científico em *O Anjo*, longe de ser uma absorção pacífica de Jorge de Lima ao Futurismo, conota, na verdade, o lado oposto: a maneira como o sujeito se enxerga em um mundo permeado por mudanças. Essa disparidade entre os sentimentos do sujeito e o progresso retorna nas últimas páginas da novela, quando a melancolia, no Herói, alcança um ponto crítico. A personagem contempla o desenvolvimento, mas não se enquadra nos avanços da modernidade; a hipérbole, por sua vez, intensifica o movimento ágil das máquinas em discrepância à lentidão do Herói, que é levado por Salomé:

Salomé levava herói à sacada. Lá embaixo a rua, um enxame. De lado os novos arranha-céus cresciam a olhos vivos.

Mil braços, mil martelos, mil pás percutiam pedras, tijolos, blocos de cimento, ferros, louças, e a música barbara se elevava pelos ares. Tudo eram teclas, cordas tensas de um imenso instrumento inédito que o progresso inventara para exprimir suas brutas vozes (LIMA, 1998, p. 68, grifo nosso).

Portanto, no caso de Herói, a melancolia não é acionada, a princípio, pela industrialização, mas esta auxilia na permanência do seu estado; por essa razão, a pedido da família, o jovem é conduzido para o interior, para o lugar onde morava antes da cidade, com o intuito de se tratar da melancolia – ou loucura, como os seus familiares a pensam, levando em consideração a vida decadente no alcoolismo.

É na Ilha Grande, com sua família, que Herói manifesta outro aspecto típico da melancolia: o mau humor e antipatia para com seus parentes próximos: “o humor se torna negativo e aí o melancólico ou reclama de tudo, manifestando sua insatisfação, ou se fecha em si mesmo e sente aversão pelas pessoas próximas (QUINET, 2009, p. 186). Na novela, Herói mostra-se insatisfeito tanto por ir, contra a sua vontade, para o interior quanto pelos mínimos gestos e atitudes das pessoas à sua volta – como no trecho em que reclama do café –, principalmente dos seus pais que, descontentes com a vida decadente do filho, mas que tentavam retirá-lo do período nefasto: “enquanto herói não ia bem. Privado de seu antigo ambiente e do álcool, era tomado de irreverências loucas, de acessos de rebeldia contra toda ordem, qualquer que fosse. De outras feitas punha-se a gritar para os velhos pais, que não compreenderam suas palavras” (LIMA, 1998, p. 41).

Essa revelia se estende para o médico contratado para diagnosticar o seu estado de saúde. Aqui, vale ressaltar o despreparo do profissional em diagnosticar e propor intervenções significativas para o tratamento da condição melancólica, o que, de certa forma, dialoga com as reflexões levantadas por Starobinski (2016), quando o autor aludido discute sobre as diversas formas de tratar a melancolia diacronicamente, nem todas, obviamente, plausíveis: “o melancólico deve ser alegrado, serenado: deve-se tentar devolver-lhe a sensação de seu valor. Para afastar as suas convicções sombrias, deve-se agir de modo que o mundo se aclare e se suavize ao seu

redor. A música é um bom meio de vivificar a atmosfera do ambiente” (STAROBINSKI, 2016, p. 30). Nesse sentido, da mesma forma que o conceito de melancolia transformou-se ao longo da história, as maneiras pelas quais devia ser combatida foram alteradas, ainda que nem todas possuísem eficácia comprovada. A fala de Starobinski converge com a novela *O Anjo* no momento em que o médico sugere, como maneira de tratar a condição melancólica, que o protagonista seja preso, inibido de ingerir bebidas alcoólicas e contraia casamento:

Pouco me incomodo que pensem que sou desequilibrado. Se veio para diagnosticar, perde seu tempo. Sou um enjoado de tudo, de ciência, de arte, de vida, desse mundo sem nenhuma importância. Por isso bebo, bebo, bebo, estou tonto de beber. Contento-se com essa confissão e, se quiser passar qualquer receita, me dê uísque!

[...]

Esquizoide. Abuso de liberdade e sexo. No mais um alcoolista contumaz. Daí, malcriado, incivil, estúpido mesmo. Sem respeito, nem sentimento de hierarquia e de apreço aos maiores. Insurge-se então contra a ordem social, contra a tradição, contra o bom senso. Se quer uma receita, **prenda-o, suspenda-lhe o álcool. Se possível, case-o** (LIMA, 1998, p. 42-43, grifos nossos).

No primeiro trecho, observa-se a postura insurgente de Herói para com o médico, ao mesmo tempo que revela o seu desdém em relação ao que lhe trazia alegrias, inclusive a arte. O álcool, por seu turno, configura-se como uma tentativa desesperada para preencher um vazio existencial, ou simplesmente como desejo de combater, nas palavras de Freud (2010), a dor de existir – melancolia. É Freud também que, em *Mal-estar na civilização* (2010), explica que o uso de bebidas alcoólicas está concatenado com a busca da felicidade, justamente porque, por meio do “afasta-tristeza”, a sensação de desprazer diminui. Assim, o toque sarcástico do protagonista em *O anjo*, ao pedir Uísque, aponta na verdade para – além da indisciplina – o ato desesperado de busca pelo que seu perdeu, bem como para a tentativa de sair da realidade nefasta. Na figura do médico, em contrapartida, verifica-se, conforme já sinalizado, a incompreensão diante de um fenômeno humano, já que ele sugere que a liberdade sexual, acompanhada pela refutação da vida tradicional, conduziu Herói ao estado em que se encontrava; sem olvidar que as sugestões de tratamento são, no mínimo, intrigantes: prender, inibir o álcool ou casar. Em nenhum momento, reflete-se sobre como a perda do sonho de ser um artista reconhecido ressoa no comportamento instável do jovem.

Por outro lado, o Anjo, acompanhante durante toda a vivência da melancolia até o momento, compreendia quais os meios possíveis para apaziguar o abatimento visceral do amigo. Nessa perspectiva, é interessante pensar em como uma cena, no início da novela, revela-se complementar na importância de Custódio para a vida do Herói: “– Ora, ora, você tem todos os atributos de anjo-guardião. É prestimoso, comum, cabeça grande, jeito de ave, toca violoncelo e chama-se Custódio” (LIMA, 1998, p. 14-15). Os atributos angelicais elencados pelo Herói sobre Custódio são recuperados, posteriormente, quando a música começa a ser utilizada como tratamento das crises melancólicas do sujeito:

Então o Anjo se lembrava que antigamente, para acalmar o rei Saul, vinha Davi tocar seu instrumento. O anjo então agitava o violoncelo sacando músicas do tempo do império, valsas monarcas, por exemplo; puxando Herói para o passado suave, botava sossego naquela tempestade (LIMA, 1998, p. 25).

O paralelo com a figura do rei Saul ratifica a condição melancólica de Herói, uma vez que, segundo a tradição judaica, o monarca sofreu de uma profunda tristeza, oriunda do afastamento de Deus e, por conseguinte, intervenção do demônio em sua vida. Cordás & Emílio (2017, p. 26), explicam que “a tradição judaica não só entende a loucura como um espírito maligno enviado por Deus, uma punição divina, mas também indica um possível meio de aliviar tal aflição – a música”. Nesse contexto, tem-se a mesma consternação que afeta o protagonista de *O Anjo* e o tratamento para as crises; ainda que, no texto limiano, a condição melancólica não seja representada como uma ação metafísica e sim, conforme já discutido, como uma reação à perda enfrentada pelo Herói.

Ainda assim, em outros momentos da narrativa, Herói sentia a mão divina pesar sobre a sua cabeça, dando voz ao medo de uma factível condenação celeste: “A minha vida não me pertence. Eu não posso me matar. Tenho que dar contas a Ele de tudo, de todos os meus atos. A Ele, que eu não conheço e nada me prova que exista. Tenho que me libertar desse medo matando-me. Serei livre – independente, serei nada” (LIMA, 1998, p. 49-50). No excerto acima, torna-se evidente a presença da melancolia do sujeito diante das incertezas de sua vida: em primeiro lugar, Herói cogita a possibilidade do suicídio, uma vez o melancólico possui uma inclinação a pensar na morte; em segundo, compreende-se o medo de uma possível condenação eterna, o que deixa, subjacente, o sentimento de culpa da personagem. De acordo com Quinet (2009, p. 176), “O sujeito se sente culpado de sua impotência, pois sente o impossível como impotência, como se pudesse fazer alguma coisa e *não dê conta*. O não dar conta é sempre a queixa do impotente, mas na verdade trata-se de um prestar contas”. A prestação de contas do Herói desdobra-se na figura de Deus, naquele que pode julgar e, destarte, condenar as pessoas. Todavia, a personagem, paradoxalmente, só encontrará a liberdade das tristezas no mundo ao se livrar dele, matando-se. Esse mesmo pensamento punitivo da entidade divina em uma manifestação literária emerge, por exemplo, em alguns poemas de *A poesia em pânico*, escritos pelo amigo de Jorge de Lima: Murilo Mendes. Veja-se, dessa maneira, o texto *A condenação*, inserido no livro mencionado:

A Condenação

Todos os frutos que minha alma apetecia

Se afastam de mim pouco a pouco.

Serei precipitado ao mar como uma bruta pedra,

Os navios e a bela passageira não me verão.

Deus precisa de minha vida e de minha morte,

Deus se reserva o esplendor do diadema.

Ai de mim! Ai de mim! Que vi sempre as constelações em maiô,

Que nunca vi Maria na sua glória imaculada,

Que vi toda a verdade por imagens.
Minha alma será lançada no tanque de fogo
Hei de me comunicar enfim com os outros
Na coletividade do inferno.
(MENDES, 1995, p. 288, grifos nossos).

A princípio, percebe-se como o poema de Murilo Mendes se utiliza de um conjunto de imagens oníricas que são fomentadas no contato com elementos pertencentes ao cristianismo. Além disso, semelhante ao Herói de *O anjo*, o eu lírico também sente a possibilidade da condenação inevitável, a depender das suas atitudes. Ambos (a personagem de Lima e o eu lírico do mineiro) apresentam, ainda, o medo de uma entidade que possa punir após a morte. Em Mendes, por outro lado, o sentimento punitivo é acompanhado pela desobediência à vontade divina, uma vez que o sujeito poético assume uma imagem impudica diante da religiosidade.

Depois de uma breve melhora e de regressar para o antigo apartamento, uma mulher entra na vida do Herói: Salomé. Esta é a responsável pelo afastamento do Anjo e, conseqüentemente, pelo agravamento do quadro melancólico do protagonista. Movida pelo interesse dos bens do rapaz, Salomé, além de atribuir – injustamente – a culpa do estado melancólico de Herói ao Custódio, expulsa-o da casa do amigo:

Mas Salomé veio receber o Anjo na área do elevador, à entrada do arranha-céu.
- Tenho negócio sério a tratar com o senhor.
Mas aqui não temos cadeiras para nos sentar.
Não precisa. De mesmo e ouça já: é necessário que o senhor saia desta casa. Seu amigo tem necessidade de distrações, de conforto, de uma pessoa que o compreenda e lhe encha bem a vida. Ora, o senhor é a imagem do desconsolo, um homem feio e sem espírito. Depois, um empata.
[...]
Saiu dali tonto, sem saber andar. No meio do asfalto pisou numa casca de Banana. Equilibrou-se em cima do escorrego feito patinador de circo.
[...]
Maga Salomé tomou conta de Herói e do seu *atelier* (LIMA, 1998, p. 59).

O afastamento do Anjo, daquele que protegia Herói da sua condição desoladora, intensifica as agruras da melancolia vivenciadas pelo rapaz. Ao seu lado, tem-se somente uma pessoa egocêntrica: Salomé, ao gerir os bens do protagonista, revela mais o seu interesse naquilo que lhe é ofertado que no homem com o qual fingia se importar. Agora, sem o anjo e – distante da face da Bem-Amada –, Herói depara-se, novamente, com a morte: “foi à janela e olhou o asfalto preto como uma mortalha lá embaixo” (LIMA, 1998, p. 61). Nesse fragmento, a imagem criada pela presença da mortalha embaixo, no asfalto, já aponta para o porvir do Herói, isto é, para o se jogar do apartamento. Para Quinet (2009), devido à dor de existir, a morte torna-se um tema frequente para a melancolia. No caso do Herói, a morte, além de dirimir as intempéries da existência, provocaria a devida liberdade, por evadir de um mundo desinteressante.

Quando o Anjo resolveu regressar ao apartamento, enfrentar Salomé e cuidar de Herói; esse último, ao sentir a falta do seu protetor, sente-se extremamente sozinho: “naquela hora em seu apartamento Herói não ia nada bem. O Anjo tardava. Salomé estava ausente fazia uma semana, e ele ficou só no mundo. Sem o Bem e Sem o Mal. Sem o Anjo e sem o Diabo. Foi ver se o elevador trazia o Anjo” (LIMA, 1998, p. 70). A antítese entre Salomé – como se ela representasse a influência demoníaca na vida do Herói, por causa da sua ambição – e o Anjo aponta para o vazio existencial do rapaz, agora destituído de tudo, inclusive da presença cobiçosa de Salomé. A ausência de pessoas no apartamento desdobra-se, por conseguinte, na manifestação melancólica do Herói, a qual se evidencia em seu estado de profundo vazio. De acordo com Starobinski:

Nos confins do silêncio, no sopro mais fraco, a melancolia murmura: “tudo está vazio! Tudo é vaidade! O mundo é inanimado, atacado de morte, aspirado pelo nada. O que foi possuído se perdeu. O que foi esperado não ocorreu. O espaço está despovoado. Por outro lado estende-se o deserto infecundo. E se um espírito paira acima dessa extensão, é o espírito da constatação desolada, a negra nuvem da esterilidade, de onde jamais brotará o raio de um *fiat lux* (STAROBINSKI, 2016, p. 429).

Herói encontrava-se, então, vazio de mundo e de si; não apenas suas antigas projeções para o futuro falharam (o desejo de ser reconhecido enquanto um pintor de qualidade), como também estava destituído daqueles com os quais conviveu nos últimos dias. Em outras palavras, somente a solidão o acompanhava, ao compreender a ausência física das pessoas, principalmente a de Custódio – seu anjo.

Desse modo, a ausência do Anjo é nevrálgica para compreender o ato fatídico cometido pelo Herói: “Se o Anjo estivesse aqui pegava as minhas mãos e não me deixava morrer. As minhas mãos têm maus instintos. (Outras palavras interiores. A Solidão do Anjo deve ser enorme! Pobre Anjo)” (LIMA, 1998, p. 71). A hipótese levantada pelo próprio personagem remete para a importância do Anjo em sua vida, justamente porque este não o deixava experimentar os momentos de profunda tristeza sozinho. Estilisticamente, a metonímia – ao se referir às mãos – dialoga não apenas com o ato de confiança, mas também pela possibilidade de compreensão do outro; em seguida, as mãos são personificadas (não eram as mãos que tinham maus instintos, era Herói que almejava deixar de suportar a dor de existir) e apontam para o desejo de suicídio da personagem. Por fim, mas não menos importante, percebe-se a confluência entre o Anjo e o Herói, no momento em que este pensa na solidão daquele, quando, na verdade, era ele quem passava por essa situação. Segundo Starobinski:

O sujeito melancólico, privado de futuro, voltado para o passado, devastado, sente a maior dificuldade em receber e retribuir um olhar. Incapaz de encarar, tem a sensação de que **o mundo é cego para sua miséria. Já se sente morto num mundo morto. O agora imobilizado reina fora como dentro. E o sujeito melancólico espera que lhe seja dirigida uma mensagem de apaziguamento, que repararia o desastre interno e lhe abriria as portas**

do futuro. Mas só tem ao redor seres que se parecem com ele, e se desespera com essa negação do olhar. Ou melhor: não perde a esperança nem espera, deseja obscuramente ter energia para perder a esperança (STAROBINSKI, 2016, p. 376-377, grifos nossos).

Essa descrição sobre o comportamento melancólico dialoga com os eventos percebidos na narrativa, uma vez que Herói, embora sinta necessidade da presença do Anjo para que o conforto, não possui ninguém, no momento, que o impeça de se jogar do apartamento; se provocada pela queda, a morte nada mais é que reverberação de uma morte interior, caracterizada pelo vazio existencial. Assim, sem o Anjo, o futuro mostra-se distante. Destarte, o desejo suicida de homem angaria forma quando, em um ato desesperado, joga-se do apartamento: “a mão esquerda não sabia escrever e cocou desesperadamente a cabeça de Herói. E os pés de Herói o levaram para a janela abaixo e o jogaram da janela abaixo (LIMA, 1998, p. 71). Alegoricamente, a queda física de Herói sugere a queda psicológica – no sentido de desânimo existencial – vivenciada durante demasiado tempo, pela personagem.

Como consequência da tentativa de suicídio, Herói perde a visão e tem múltiplas fraturas nos braços: “o seu desgraçado do amigo vazara os olhos e fraturava cominutivamente os antebraços” (LIMA, 1998, p. 72). E enquanto o Anjo lamentava pelo destino do amigo, o Herói E enquanto o Anjo lamentava pelo destino do amigo, Herói, após as intervenções médicas, dentre as quais se ressalta a amputação dos seus membros, também lastima os procedimentos realizados, já que inibiram a realização do seu desejo: “– Meus amigos, nem olhos nem mãos tenho pra acabar direito com a vida. E os meus pés sozinhos já não podem levar para morte. Estou preso à força por Jesus” (LIMA, 1998, p. 73). O desespero de viver e a autodepreciação pela ineficácia do ato, típicos da melancolia, desdobram-se na revelia à vida: Herói sentia-se preso à existência, a dor provocada por ela.

No entanto, a presença da enfermeira em paralelo às lembranças da moça morta no passado conduz Herói ao encontro, quase místico, com a Bem-amada. As flores colocadas pela mulher na sala médica, alegoricamente, redimensionam o protagonista para a coroa de flores de um velório: “as flores da jarrinha mandavam pelo ambiente um perfume fresco de vida e que sugeria também o cheiro das coroas que enfeitam a morte. A morte. A morte, A morta. A morta. A Bem-amada” (LIMA, 1998, p. 74). A imagem insólita criada por essa relação de semelhança faz com que o Herói projete, na figura da enfermeira, a sua Bem-amada e, sem vê-la (devido à cegueira), consiga apreciá-la por meio da imaginação. O jogo semântico e sonoro, construído na repetição do artigo e da transformação da palavra **morte** em **morta**, além de auxiliar na intensificação do cenário fúnebre, faz com que se verifique como a mulher cadavérica do passado ainda ressoa no inconsciente de Herói. Nessa perspectiva, sem enxergar as realidades do mundo, o personagem encontra-se consigo e com a mulher do seu universo onírico: “Meu Deus, conserve-me cego e sem mãos para que a Bem-amada sempre exista” (LIMA, 1998, p. 75). Assim, a Bem-amada perdida com o fracasso da exposição retoma a imaginação do Herói.

Considerações finais

O caráter multifacetado da obra de Jorge de Lima permite uma miríade de abordagens em torno dos seus textos, ainda que alguns estudos sejam centrados em como o autor recuperou aspectos do Surrealismo, do Catolicismo ou, até mesmo, do Regionalismo, os quais estão presentes seja em seus poemas, seja em suas narrativas. Por outro lado, essa mesma amplitude da literatura limiana é construída, porque o autor de *Poemas negros* (1947) sempre almejava a renovação da obra por meio da experimentação; assim, por mais que alguns temas fossem reiterados, a maneira de compreendê-los – e de produzi-los – era burilada à medida que Jorge de Lima amadurecia o seu fazer artístico.

O Anjo constitui-se, nessa perspectiva, como uma das obras singulares no cenário do modernismo brasileiro; quer pelo traço experimental usado por Jorge de Lima no livro, quer pelo lugar que a novela ocupa no contato com outras ficções em prosa do período. Ainda assim, este estudo trouxe uma nova leitura da obra, uma vez que se investigou a construção melancólica da personagem Herói, partindo de várias perspectivas em torno da melancolia, dentre as quais os estudos de Freud (2010), por abordar a melancolia enquanto um luto não simbolizado, representada, sobretudo, pela dor de existir. Essa concepção freudiana dialoga plenamente com a personagem enfatizada, tendo em vista que, após o fracasso de uma exposição artística, Herói não consegue ressignificar a perda de uma futura projeção no cenário cultural, sem esquecer que a incompreensão de seus quadros – por parte do público – o leva a perder o contato com a imagem inconsciente da Bem-Amada, a qual é reencontrada somente no término da estória.

Portanto, Herói apresenta vários aspectos inerentes à melancolia: introspecção; falta de interesse pelo mundo exterior; mau humor; apego à morte e tristeza pelo simples fato de existir. Desse modo, emerge também a apatia da personagem diante das modificações sociais, principalmente em relação aos avanços tecnológico-científicos – promovidos pela modernidade. Em discrepância à ascensão futurística, a vida do Herói, em *o Anjo*, é conduzida ao declínio, às agruras da melancolia.

Referências

- BARBIERI, I. *Um anjo paradoxal*. Posfácio. In: LIMA, J. *O Anjo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- CORDÁS, Táki Akanássios. EMILIO, Matheus Schumaker. *História da melancolia*. Porto Alegre: Artmed, 2017.
- COSTA LIMA, L. *Literatura: melancolia*. São Paulo: Edunesp, 2017.
- FREUD, S. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos [1930-1936]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LIMA, J. *O Anjo*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

LIMA, J. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

MENDES, M. *A poesia em pânico*. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.) *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NASIO, J. D. *O livro da dor e do amor*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

QUINET, A. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SCLIAR, M. *Saturnos nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: Uma história cultural de tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

O EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO NO ROMANCE DE JORGE DE LIMA: DO LEGADO DA GERAÇÃO DE 22 AO ROMANCE DE 30

AESTHETIC EXPERIMENTALISM IN THE NOVEL BY JORGE DE LIMA: FROM THE LEGACY OF THE GENERATION OF 22'S FAMILY TO THE NOVEL OF 30'S FAMILY

Samara Inácio da SILVA¹
Manoel Freire RODRIGUES²

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo fazer uma breve análise acerca da ficção do escritor Jorge de Lima e sua relação com alguns aspectos do Modernismo, sobretudo aqueles que demonstram a atmosfera vanguardista desse movimento. Mais conhecido por sua poesia, o autor construiu um microcosmo narrativo bastante interessante em função da conexão que se estabelece entre as obras, em que adota procedimentos de criação que refletem fortemente o caráter revolucionário que marca a primeira leva de modernistas. Assim, traçamos uma trajetória por entre seus romances, observando principalmente como se delineiam os pontos de contato entre sua ficção e o esteticismo vanguardista, como o Surrealismo, através de obras como *Salomão e as mulheres* (1927) e *O anjo* (1934). Evidentemente, ao nos debruçarmos sobre a faceta ficcional do autor, não poderíamos deixar de observar como ele trafega da aura inovadora da *Fase Heroica* para um certo tradicionalismo que se consolida com o Regionalismo de 30, como podemos ver em *Calunga* (1934) e retorna ao experimentalismo com *A mulher obscura* (1939). Para desenvolver a discussão, recorreremos aos estudos de Teles (1972), Cavalcanti (1993), Lafetá (2000), Cereja (2002), Castello (2004).

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima. Ficção Modernista. Regionalismo de 30. Surrealismo. Romance.

ABSTRACT: This paper aims to make a brief analysis of Jorge de Lima fiction and his relationship with some aspects of Modernism, especially those that demonstrate the avant-garde atmosphere of this movement. Best known for his poetry, the author built a very interesting narrative microcosm due to the connection established among the works, in which he adopts creation procedures that strongly reflect the revolutionary character that marks the first modernista wave. Thus, we trace a trajectory through his novels, observing mainly how the points of contact between his fiction and the avant-garde aestheticism, such as Surrealism, are delineated through works like *Salomão e as mulheres* (1927) and *O anjo* (1934). Evidently, when we look at the author fictional side, we cannot fail to observe how he moves from the innovative aura of the Heroic Phase to a certain traditionalism that consolidates with the Regionalism of the 1930s, as we can see in *Calunga* (1934) and returns to experimentalism with *A mulher obscura* (1939). To develop this discussion, we will resort to the studies of Teles (1972), Cavalcanti (1993), Lafetá (2000), Cereja (2002), and Castello (2004).

KEYWORDS: Jorge de Lima. Modernist fiction. Regionalism of the 30s. Surrealism. Novel.

1. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2007, Centro de Humanidade, Fortaleza - CE. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), *Campus Pau dos Ferros* - RN. Professora de Literatura Brasileira da Universidade Regional do Cariri (URCA), *Campus Cariri*, Missão Velha - CE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4969-386X>. E-mail: samara_inacio@hotmail.com.

2. Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas - SP. Professor de Literatura Brasileira do curso de Letras e do Programara de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), *Campus Pau dos Ferros* - RN. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5819-0431>. E-mail: manoelfreire@uern.br.

Recebido em 12/07/2022
Aprovado em 13/10/2022

Breve introdução: Jorge de Lima e o Modernismo

Por uma necessidade íntima e não por diletantismo,
por uma imposição do que ontem fui e hoje serei é
que meu caminho muda.
Jorge de Lima

O impacto causado pelo florescimento das ideias modernistas no Brasil na década de 1920 é inegável, sobretudo se considerarmos a realização da Semana de Arte Moderna e todo o simbolismo que esse evento adquiriu no âmbito da cultura nacional. Embora grande parte dos integrantes se voltassem para a poesia, não podemos desprezar o fato de que as experiências estéticas fundamentadas em seu entorno migram para a prosa e se inserem no que surgiu de mais expressivo no final dos anos 1920, cujo exemplo mais vivaz encontra-se no romance-rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma*. Fruto de uma leitura bastante acurada que o autor faz da cultura e da formação histórica e social brasileira, do ponto de vista estético, essa obra funciona como uma síntese daquilo que os modernistas de primeira hora tratavam como essencial para que se implementasse no país uma literatura capaz de interagir com os anseios do homem daquele tempo. A visível transição da economia brasileira da perspectiva agrária para o desenvolvimento industrial, apontava para um efervescente processo de criação de riqueza que resultava na geração de uma elite ávida por uma vida cultural mais intensa. Essa percepção é claramente um dos elementos que permeia a formação dos primeiros modernistas, que implantaram uma visão estética alinhada ao que havia de mais atual artística e economicamente na Europa entre os séculos XIX e XX.

Ressentidos pelo violento e infundado ataque de Monteiro Lobato a Anita Malfatti no ensaio *Paranoia ou Mistificação?*, e insatisfeitos pelos vícios permanentes de uma literatura com os pés fincados no século XIX, um grupo de intelectuais, artistas e escritores se envolve na organização de um evento que tinha como propósito explicitar essa insatisfação, surgindo assim a Semana de Arte Moderna, em 1922. O ano é icônico, pois marcava o centenário da nossa independência política e assinalava o desejo de transformação que tomava conta do país. Evidentemente, essa dinâmica surge em função do torvelinho criado pelas vanguardas europeias, que, no rastro das realizações estéticas incorporadas por Charles Baudelaire em sua *poiesis*, adentram o século XX.

A releitura a que os modernistas submeteram os procedimentos estéticos de criação era resultante de uma premente necessidade de renovar o fazer poético. Eles encontram na linguagem a via mais acessível para promover essa renovação, intensificando o uso do coloquialismo e o questionamento das normas gramaticais. Ao encontrar na linguagem uma forma de liberdade, os modernistas da primeira geração sentem-se à vontade para trilhar caminhos que se projetam muito além do realismo que predominava na literatura brasileira. Desse modo, podemos mencionar o experimentalismo surrealista como um caminho possível de criação, já que, de acordo

com Maurice Nadeau (1985), para os surrealistas a linguagem era “como uma propriedade essencialmente pessoal, a que cada um pode usar como bem entende” (p. 166). Atravessada pela subjetividade, cada artista lança mão de variados recursos para dimensionar o uso dessa linguagem nas suas obras com o objetivo de conceder mais liberdade à criatividade. Ao instaurar uma leitura da realidade que se utilizava do plano da forma para estabelecer o diálogo com o componente ideológico do início do século XX, a denominada fase heroica do Modernismo nos coloca perante o processo de atualização do projeto estético vigente, que evolui para uma concepção que, como afirma um dos mais relevantes teóricos dessa estética, “procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade” (LAFETÁ, 2000, p. 21).

Nascido em 1893, em União dos Palmares, Alagoas, Jorge de Lima firmou-se como um dos mais relevantes escritores da literatura nacional. Por volta de 1907, começaram a circular pelos jornais alagoanos os primeiros poemas da lavra do autor. Somente em 1914, no entanto, sua produção poética se condensa em livro intitulado *Os XIV Alexandrinos*³, em que consta um dos poemas que integra o rol das grandes realizações da poesia brasileira, “O Acendedor de Lampiões”. Mais tarde, em 1925, lança o poema “O Mundo do Menino Impossível”, cuja estrutura atesta a adesão do escritor ao experimentalismo modernista, elucidada através do coloquialismo, do verso livre, na maneira de ocupar os espaços da folha e no uso de estrangeirismo:

o urso de Nürnberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as poupées de Paris aux
cheveux crêpes,
o carrinho português
feito de folha de Flandres,
a caixa de música checo-eslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U. S. A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.

(LIMA, 2013, p. 16).

A autonomia das escolhas formais intensificada pelo cruzamento do português, francês e espanhol somada à irregularidade na ocupação do espaço, como vemos acima, é o legado do projeto estético da fase heroica, que, mais tarde, o autor transpõe para seus romances. A despeito da sua profusa produção, é inegável a predileção do autor alagoano pela poesia, registrada em várias entrevistas, o que não o impediu de transitar por outras sendas como a prosa de

3. A referência utilizada quanto as datas de publicação da obra de Jorge de Lima são as indicadas por Celso Pedro Luft, em seu **Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira** (1979).

ficção, já que em 1927 lança seu primeiro romance, *Salomão e as mulheres* (1927), a que se seguiriam *O anjo* (1934), *Calunga* (1935), *A mulher obscura* (1939) e *Guerra dentro do beco* (1950). É justamente esse segmento da produção limiana que nos interessa, porque há uma fortuna crítica bastante significativa sobre a poesia do autor, o que não ocorre ao nos voltarmos para sua ficção. Assim, na análise disposta na discussão abaixo, o objetivo é estabelecer a vinculação dos romances publicados até 1939 com o projeto estético e ideológico do Modernismo, tendo em vista que nos deparamos tanto com processos de criação que evidenciam o esteticismo típico da primeira geração modernista quanto com uma percepção crítica mais aguçada no que concerne aos problemas sociais do período, fixando uma conexão direta com o regionalismo de 30.

A ficção de Jorge de Lima: do experimentalismo vanguardista ao romance de 30

O percurso triunfante de Jorge de Lima enquanto poeta, consolidado em obras como *Poemas* (1927), que inclui “O mundo do menino impossível”, *Novos poemas* (1929), que traz “Essa nega Fulô”, e, em 1952, *A invenção de Orfeu*, são realizações que certamente ofuscarão o vulto da sua produção romanesca. Talvez, em função disso não haja entre a crítica e a historiografia literária trabalhos sistemáticos e consistentes sobre a ficção do autor, embora exista um número enorme de estudos sobre um ou outro romance em publicações esparsas de revistas e periódicos. O cearense José Aderaldo Castello, crítico e historiador literário, foi dos poucos que se lançou com vagar sobre a produção ficcional do escritor de União dos Palmares, pois, no seu clássico *A literatura brasileira: origens e unidades*, tece observações pertinentes sobre esse universo literário:

a narrativa ficcional adquire autonomia, ao mesmo tempo que contribui para esclarecer a poesia. Mas uma não deriva da outra, elas se desenvolvem paralelamente. Partem ambas dos mesmos fundamentos, sem que uma seja produto de impulso de complementação e ilustração da outra [...] (CASTELLO, 2004, p. 223).

Mesmo sem haver um continuum entre sua prosa e a poesia, uma imersão na produção do autor revela que ele constrói um cenário em que os temas de ambas vão se alinhando, o que se verifica entre a tendência regionalista expressa nos primeiros poemas que se expande para os romances, sobretudo para aqueles que vão se ajustar a literatura da década de 1930. Quanto a experimentação estética que realiza em sua criação, também é perceptível que esta não se restringe a poesia, terreno mais fértil para esse intento, sendo notório na estruturação dos dois primeiros romances um distanciamento da maneira mais tradicional de narrar e a adoção de procedimentos formais mais afeitos a influência das vanguardas europeias na literatura brasileira.

O movimento de vanguarda europeu eclode, de fato, no início do século XX, mas é herdeiro da proposta de renovação implantada por Charles Baudelaire ainda na metade centúria anterior, quando este concebe *As flores do mal* e expõe não apenas a decadência da sociedade

em função da consolidação do capitalismo como redimensiona a visão sobre o belo. É na esteira do legado baudelairiano que surgem as tendências de renovação que migram da Europa para o Brasil e fomentam a insatisfação dos nossos artistas e intelectuais, justificando a urgência de repensar o esteticismo cristalizado que rondava a arte nacional. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1972), os vários movimentos de vanguarda se propunham não apenas a refletir sobre o fazer artístico, mas também viam na desorganização da atmosfera da arte uma condição *sine qua non* para a renovação desse universo.

Entre os projetos de modernização da arte situa-se o Surrealismo, cujo manifesto foi lançado por André Breton, em 1924, intitulado o *Manifeste du surréalisme*, solidificando esse movimento como um dos mais relevantes no cenário do surto renovador das vanguardas europeias. Ao discorrer sobre alguns aspectos do surrealismo, Teles (1972) aponta alguns traços fundamentais para a discussão acerca dessa estética:

Mas é com o expressionismo que o surrealismo encontra um paralelo evidente, a começar pela revalorização do passado: os alemães viam em Novalis e Hölderlin os seus precursores; os surrealistas redescobriam escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, buscando ao mesmo tempo apoio filosófico em Freud e no marxismo (p. 122).

Os aspectos acima são fundamentais para compreendermos a discussão que o escritor alagoano empreendeu em sua ficção, pois embora não seja possível assegurar seu caráter totalmente surrealista, há inegáveis pontos de contato que se estabelecem entre as proposições de Breton e alguns traços dos romances limianos. N’*O anjo*, por exemplo, uma categoria como o tempo é utilizada para clarificar a exploração a que os indivíduos da ilha estavam expostos, o que por sua vez funciona como uma justificativa para desvelar a desigualdade social, inserindo a visão crítica do narrador que se tornará uma linha bastante forte na sua ficção. Por viverem constantemente nos mangues, os moradores da ilha contraem moléstias que lhes impedem de dimensionar tempo e realidade:

[...] Pois bem, como ia dizendo, uns sujeitos montaram uma fábrica de sururu que consiste no seguinte: o povo apanha o molusco e o exporta. O dito povo, com a ideia do ganho, vive dia e noite metido na lagoa apanhando sururu, vendendo por nada. Antigamente, só se apanhava o necessário para o sustento, hoje até as crianças vivem metidas na lama, contraindo febres e amarelão desde a tenra idade. [...] É gente que, por via das moléstias, vive num mundo doente, iluminado por um outro sol, respirando um ar também diverso (LIMA, 1998, p. 52).

Apesar de não ser uma crítica robusta, nos moldes dos regionalistas de 1930, ela patenteia o contato dessa obra com o surrealismo, porque ao longo da narrativa vemos entremeada uma visão socialmente pautada na perspectiva da denúncia social, com o mergulho num mundo cheio de misticismo, que demarca o esforço de assimilar as imposições do inconsciente. Com base nisso, Teles (1991) reconhece que

Nesse romance (que mais se assemelha a uma novela curta) há um tom maravilhoso que atravessa todo o livro, numa religiosidade dessacralizada. Não faltam a ameaça de suicídio, a ancestralidade, a loucura, o sonho, a morte o subconsciente, a preocupação social e, ao mesmo tempo a crítica à literatura engajada do romance de 30 (p. 13).

Ao elencar um horizonte amplo de características, algumas delas categoricamente surrealistas, percebemos que elas são componentes fundamentais na composição do romance *O Anjo*, que indiretamente simbolizam a experiência do protagonista na ilha, porquanto a dura realidade dos ilhéus fora demais para a alma sensível do protagonista. Ele contrai sezões e vai embora junto com o amigo Anjo, todavia, não consegue ficar indiferente a experiência de seu retorno ao seio familiar, o que lhe causa profundo desejo de abandonar a vida, que para ele “a vida só era boa em teoria. Na prática não valia coisíssima nenhuma” (LIMA, 1998, 56). O confronto com a realidade de pobreza da ilha e com as condições de vida miseráveis dos seus moradores representa um mote para que Herói criticasse o imobilismo em relação à situação dos menos favorecidos:

O nosso Herói clama então contra a exploração das fábricas e do governo, procura abrir os olhos do pessoal, mostrando a lama social pior do que a lama do sururu em que ele vive atolado; e de repente ele desconfia de si próprio, pensando que a sua fala é simples literatura, tal como fazem muitos intelectuais de hoje, explorando literariamente o “assunto operariado”, senão o explorando economicamente em proveito de suas bolsas ou das empresas editoras ou ainda para o simples deleite da burguesia em que tais livros conseguem circular (LIMA, 1998, p. 52-53).

Desvela-se com clareza nesse trecho que o narrador tece críticas ao engajamento e à exploração do drama humano pelos autores que se encaixavam na vertente social da literatura da década de 1930, acusando-os, inclusive, de utilizar esse aspecto da nossa realidade em benefício próprio. Segundo Otto Maria Carpeaux (1968), a relação entre a posição individual assumida pelos artistas e a concepção crítica no tocante à dinâmica social corresponde a um sintoma do tempo de transformações e do próprio surrealismo, porque “nessa síntese psicanalítico-marxista do surrealismo culmina o conflito entre revolução individualista e revolução social que se encontra na base dos modernismos” (p. 183). Nesse sentido, o primeiro momento do romance limiano abraça nitidamente o problemático elo entre o modernismo e a tradição, tentando mostrar que a configuração da sua da ficção repele uma forma mais linear de narrar. Sobre a adesão ao formato mais apoiado em certo experimentalismo, assevera Afrânio Coutinho (1983):

Os romances de Jorge de Lima caracterizam-se pelo predomínio do elemento lírico, em detrimento da técnica romanesca, da consciência lógica, da continuidade da narrativa, da satisfação intelectual e do raciocínio. Pode-se afirmar até que há neles ausência de técnica no sentido tradicional ou que oferecem ousadias técnicas (p. 138).

O crítico chama de “ousadas técnicas” o que entendemos por experimentalismo, tendo em vista que Jorge de Lima, principalmente nos dois primeiros romances, adota uma atitude refratária acerca da estrutura mais habitual das narrativas brasileiras. Não obstante, nosso interesse se volte para os três livros de prosa publicados nos anos 1930, é inegável que, tudo aquilo que encontramos em termos de inovação ou distinção com relação a tradição romanesca nacional, começa com *Salomão e as mulheres*, de 1927. Esse livro não somente dá início ao itinerário de Jorge de Lima na ficção, como estabelece um elemento persistente em todo o conjunto da obra, a aproximação com o universo bíblico revelando o acentuado processo de conversão do autor ao catolicismo. Entretanto, demonstra também em suas primeiras linhas a rejeição a perspectiva engessada no que concerne à criação, sugerindo que o leitor pode gozar de plena liberdade ao realizar a leitura:

Previno também que a leitura desse livro é desataviada e livre. Isto é, pode ser feita de detrás para diante, como de diante para trás.
Eu, por mim, comecei a escrevê-lo pelo último capítulo, terminei pelo primeiro.
[...]
Caminho no tempo de costas. Sem preocupação com originalidade – para não machucar o transeunte... (LIMA, 2006, p. 10-11).

Outro traço que se acentua durante a narrativa é constante reflexão sobre a composição, em que se percebe uma tentativa de mitigar o estranhamento do leitor com a disposição dos personagens e o próprio arranjo dos capítulos que constituem o livro. De acordo com Fábio de Souza Andrade, em posfácio à edição mais recente publicada pela UFPR, *Salomão e as mulheres* adianta a temática e a problemática da forma que perpassa os outros romances do autor, pois

já traz algo da forma experimental que caracteriza *O Anjo* (1934), do mergulho nas mazelas sociais brasileiras de *Calunga* (1935), das angústias existenciais que animam *Guerra dentro do Beco* (1950). Com a *Mulher Obscura* (1939), a relação é umbilical. Este último é uma versão retrabalhada, mais plana e composta de *Salomão*, nele incorporado e, em larga medida, explicado (ANDRADE, 2006, p. 256).

Em face do que se elenca acima, fica evidente que a primeira narrativa do escritor de Alagoas opera como um fio condutor para aquilo que se desenvolve *a posteriori* no âmbito formal. À época em que vem à tona, 1927, o terreno era bastante fecundo para o experimentalismo, o que, de certo modo, explica o exotismo da criação limiana, mas também justifica a recorrência a metalinguagem como forma de minorar a singularidade do seu livro. O que Andrade (2006) chama de “impulso inovador que persiste sob sua forma aberta e inconclusa” referenda o arrojo da inventividade limiana, levando em conta que mesmo após encerrar a narrativa, estabelece-se um inusitado diálogo com o leitor, dado que uma voz continua a apontar a “imperfeição” da obra: “ÍNDICE: – não tem, ERRATA: – há em quase todas as páginas; o autor confia-a á inteli-

gência de quem a encontre”⁴ (LIMA, 2006, p. 251). Assim, a interlocução com o leitor fora das linhas da narrativa parece realçar a busca constante do autor pela renovação, remetendo ao empenhimento estético engendrado pela geração de 22, acercando-se do surrealismo por meio desse tipo de estratégia.

Em alguns estudos sobre o universo romanesco legado por Jorge de Lima, como o que realizou William Cereja (2002), é perceptível a recusa em considerar *Salomão e as mulheres* como a abertura desse percurso, o que se explica através da conexão que se estabelece com *A mulher obscura*, e é ponto convergente entre Cereja (2002) e Andrade (2006). É incontestável, no entanto, que o ficcionista tem uma concepção bastante particular quanto ao quadro romanesco que arquiteta, dado que é evidente o processo de intratextualidade que ratifica a afirmação de que *A mulher obscura* é uma “nova edição aumentada” (CAVALCANTI, 1993, p. 176) do livro *Salomão e as mulheres*.

Povina Cavalcanti (1993), no livro *Vida e obra de Jorge de Lima*, afiança que o alagoano, ao erigir seu mundo poético, acercou-se de lembranças de sua infância. Não custa lembrar que Carpeaux (1968), em texto acima citado, aponta a infância com uma espécie de porto seguro para o qual sempre retornam os surrealistas. Nesse viés, é relevante mencionar que o livro *A Mulher obscura* (1939) reproduz a ambiência que também encontramos n’*O anjo* (1934), porque o protagonista, tal como Herói, migra do interior para a cidade, conservando parte das experiências da infância e buscando permanentemente a Bem-Amada. Esse entrelaçamento singulariza o estilo do escritor de Alagoas e preserva o hibridismo de estéticas presentes na sua narrativa:

A Mulher Obscura é um romance de cruzamentos de estilos, transgenético, digo eu, na verdade de todos os que vigoraram para além do estilo realista-naturalista do século XIX, bem como da retomada, de uma outra forma, do estilo romântico, já aqui numa fusão e convergência que resulta no inconfundível, inimitável invejável estilo de Jorge de Lima de narrar: expressionismo, impressionismo, surrealismo combinados com realizações de estilos anteriores, mais a liricização da narrativa pela poesia, tanto quanto a poesia é narrativizada pela prosa (GROSSMANN, 1998, p. 228).

A percepção de Grossmann (1998) é pertinente por situar de forma muito clara o estilo limiano e os recursos de que lança mão na esfera do Modernismo, seja pela adesão às vanguardas, pela ousadia de liricizar sua narrativa, conforme aponta a autora. O cruzamento entre os vários gêneros é sintomático do estilo surrealista e já foi um recurso usado pelo autor em *Salomão e as Mulheres*. Segundo Cereja (2002), não apenas a ambiência da infância e a presença da busca da Bem-Amada representam pontos de aproximação entre os dois romances, a postura reflexiva acerca do fazer artístico igualmente corrobora essa conexão. É notória a preocupação

4. A edição mais recente do livro *Salomão e as Mulheres*, publicada pela editora da Universidade Federal do Paraná, não sofreu qualquer modificação ortográfica, motivo pelo qual os trechos citados nesse artigo mantêm a ortografia da época de seu lançamento.

do autor no que se refere à constante ponderação sobre a arte, tanto que em seu último romance, *Guerra dentro do beco*, lançado nos anos de 1950, o protagonista Júlio Aguiar simboliza a continuidade desse debate, revelado sob outros moldes, uma vez que Jorge de Lima nos coloca perante personagens da burguesia, imersos numa profunda crise existencial e religiosa.

O ano de 1935 marca a estreia do romancista no cenário da ficção regionalista, quando vem à tona o livro *Calunga*. Essa década é muito expressiva na literatura brasileira, especialmente por que os escritores desse tempo adotam como missão promover uma releitura da sociedade brasileira a partir do prisma do regionalismo, afastando-se de maneira decisiva do pitoresco que era feição inconfundível do regionalismo do século XIX. Desse ângulo, destacam-se os escritores nordestinos, que promovem uma leitura incisiva dos problemas da região, tais como a negligência do estado, a calamidade da seca, a cultura do latifúndio, a fome e o descaso com o proletariado, o que legitima o aparecimento de obras como *O quinze*, *Menino de engenho*, *Vidas secas*, *Suor* e tantas outras narrativas que contribuem para cimentar o lugar da ficção regionalista no cânone nacional. Alaor Barbosa (2006) realiza um importantíssimo levantamento do cenário do regionalismo na nossa literatura e esclarece que “o Realismo e o Naturalismo transformaram-se em Regionalismo mediante uma máxima aproximação com o homem e o meio brasileiro” (p. 127), o que indiscutivelmente assinala a preferência pelo engajamento literário por grande parte dos escritores que compõem a segunda geração modernista.

O embate ideológico que dominou a década de 1930 e, conseqüentemente, a querela que transborda do campo da política para a cultura, intensificada pela militância da intelectualidade da época, encontra trânsito livre para se estabelecer na literatura. Posta pela crítica e em geral aceita dessa forma, temos a divisão categórica entre: de um lado, uma produção de caráter social que refletia o engajamento político e se associava à esquerda e ao comunismo; de outro, a produção de natureza intimista e, muitas vezes, religiosa, que se vinculava à direita e ao fascismo. Esse é o contexto em que surge *Calunga*, romance de largo espectro social, que anuncia a visão crítica do autor acerca dos problemas mais prementes da sociedade. No entanto, Cavalcanti (1993) afirma que, mesmo experienciando um tempo de afirmação política e compromisso ideológico, “não há sequer vestígios partidários na ação intelectual de Jorge de Lima” (p. 136). Conquanto não seja viável falar de uma atitude radicalmente militante, tal como se vê, por exemplo, em algumas obras de Jorge Amado, o teor político é facilmente identificado na constatação da fragilidade cotidiana que se insinua na vida dos personagens que povoam o enredo do livro.

O protagonista de *Calunga*, Lula Bernardo, encarna o inconformismo com a situação de seu torrão natal, bem como fomenta o desejo de ser ele o responsável por implantar uma estrutura que pudesse melhorar a vida dos ilhéus, seus conterrâneos. É relevante a conexão entre o protagonista e o espaço, pois há um redimensionamento da demanda afetiva na direção da percepção crítica que capta a devastação da terra, a cultura do latifúndio e a exploração do povo: “– Mas é preciso mudar de vida – replicava Lula. – É necessário parar com esse martírio de viver na lama como porcos arruinando a saúde, enriquecendo os atravessadores do Mercado Público” (LIMA,

1997, p. 25). É tema comum na ficção limiana o retorno do filho pródigo, haja vista esse processo se aplicar também ao personagem Herói, protagonista d'*O anjo*, a despeito das condições distintas, o retorno ocasiona uma série de reflexões que resultam na conscientização do protagonista e promovem o anseio por mudança, contorno forte na trajetória de Lula Bernardo, “em tumulto diante das reações que nasciam simples das coisas e das paisagens. Todo aquele chão, aquelas propriedades, plantações, cercados de criar, tinham sua história de espoliação e tirania” (LIMA, 1997, p. 13). Jorge de Lima edifica trecho a trecho a ligação desse romance com o que havia de mais expressivo em termos de romance social, integrando o panteão dos escritores nordestinos de 1930, cuja postura política incomodava parte da sociedade que buscava manter as mazelas do país longe dos holofotes, maneira mais fácil de cultivar o poder sempre nas mesmas mãos.

Indubitavelmente, *Calunga* sublinha a transição do caráter mais experimental da narrativa limiana para um construto formalmente mais apegado à tradição romanesca do século XIX e início do século XX, associada a estética do realismo-naturalismo recuperada pelo anseio crítico expresso na literatura da Geração de 30. O autor evoca os problemas mais complexos da sociedade, conforme atesta a crítica:

Calunga é um romance social e nele a atitude do autor não é nada contemplativa. É uma atitude participante. Lula Bernardo, o personagem central, é o símbolo da revolta de que Jorge de Lima está possuído contra a miséria, o latifúndio, a exploração dos humildes pelos poderosos, estes representados pela figura do “coronel” Canindé. O clima da obra é de indignação (BANDEIRA, 1959, p. 67).

Antonio Rangel Bandeira, no livro *Jorge de Lima, o roteiro de uma contradição*, lançado em 1959, esboça um pertinente perfil do literato alagoano, revelando as diferentes facetas da sua obra. É nítido, conforme expressa o crítico, que, das primeiras narrativas até *Calunga*, a compreensão mais aguda do seu tempo e da persistência da desigualdade social justificam as passagens mais incisivas que fomentam o discurso de Lula Bernardo e posicionam essa obra em face da expressão mais combativa do romance nordestino de 30. Os sentimentos negativos que Lula nutre pelo coronel Canindé se avolumam à medida em que vai se aprofundando nas vivências do povo que, subalternizado pelo poder e violência característicos do coronelismo, não consegue se libertar:

O senhor do Canindé era um monstro. Acolhera a infeliz para escravizá-la. Impotente na sua paralisia, arreventara com os dedos a virgindade da desgraçada. De uma feita entregara-a ao feitor de suas terras. Todos mandavam nela, até as moleconas afilhadas do coronel, catando piolho nelas, servindo-as na cozinha, lavando penicos. [...] Lula não podia mais ouvir tanta desgraça, fechou-se no quarto, abatido como um naufragado (LIMA, 1997, p. 68).

Além da exploração, das condições precárias de vida, das maleitas que assolavam os moradores da fazenda Canindé, esse trecho aponta outro aspecto próprio da cultura coronelista que dominou o Nordeste: a violência sexual. A revolta de Lula Bernardo simboliza a aura de-

nunciadora das obras da Geração de 30, mas, principalmente, é reveladora da perplexidade perante a maldade do homem para com seu semelhante. *Calunga* é obra significativa no panorama da ficção de 30 e encerra a incursão do autor no âmbito mais profundo do romance social. É patente, entretanto, que no conjunto de suas narrativas o desconforto com as desigualdades do mundo é tema recorrente, porém, discutido de um viés mais tênue. Em *Calunga* se acentuam as inquietações de Herói, protagonista d'*O Anjo*, uma inquietude que se transforma em ação com Lula Bernardo e estabelece de modo tangível a ligação entre os romances.

Nossas considerações apontam manifestamente para uma ficção de caráter singular, seja pela intratextualidade, seja pela passagem de uma narrativa que, como vemos em *Salomão e as mulheres* e *O anjo*, em função do componente formal, rompe com certo tradicionalismo pela capacidade de se inserir num ângulo mais corriqueiro no que se refere à ficção, como ocorre com *Calunga*. Autor de uma narrativa que se particulariza a cada obra, Jorge de Lima, em 1939, novamente nos presenteava com um livro incomum, *A mulher obscura*. De acordo com Grossmann (1998), esse livro

Liberta a narrativa brasileira, economizando, ainda na década de 30, anos e anos de cronificação de aderência e de adiposidades meramente regionais, urbanas, sociais, realistas, guindando a narrativa para a expressão de outros níveis sem abandono radical daqueles, os níveis para onde, com o apoio relativizado dos precedentes, a narrativa se projeta e voa (p. 228).

Desse modo, o exercício de reescrita que se dá a partir de *Salomão e as mulheres*, culminou numa prosa que estilisticamente refreia a investida de Jorge de Lima no experimentalismo das vanguardas, sem, todavia, recair na mesmice da ficção de 1930, incorporando componentes do intimismo que se consolida anos depois em *Guerra dentro Beco*. Fernando, a figura principal dessa obra de ficção, empreende uma jornada em busca da Bem-Amada, retomando uma rota delineada n'*O Anjo*, configurando-se em mais um movimento intratextual que se realça no cenário do romance limiano. Enquanto reescrita, *A mulher obscura* traz alguns trechos presentes no livro de 1927, recriando o ar memorialístico e construindo uma espécie de painel de referências literárias. Vejamos o trecho dos dois livros:

Era o momento excelso de sua vida pública ou privada, – traçar as abscissas, apontar os seus tomos e assim doutrinava:

– Minha religião são os meus volumes de fr. LUIS DE SOUSA e os veneráveis BERNARDES e VIEIRA [...] (**Salomão e as Mulheres**)

(LIMA, 2006, p. 39).

Era o momento melhor de sua vida pública ou provada – traças as abscissas ou apontar os volumes de suas estantes. Num outro artigo, em forma de entrevista, para o mesmo jornal assim se exprimir:

“Minha religião são os meus volumes de frei Luís de Sousa e os veneráveis Bernardes e Vieira [...] (**A Mulher Obscura**)

(LIMA, 1998, p. 57).

A alusão a referências literárias brasileiras e a personalidades da cultura portuguesa é constante na escrita de Jorge de Lima, tais como Fr. Luís de Sousa, Manuel Bernardes, Padre Antonio Vieira, revelando parte da sua formação enquanto intelectual. Em outras ocasiões, recorre a Joaquim Manoel de Macedo, Rui Barbosa e a incontáveis alusões à Bíblia. Outro componente que chama atenção nas duas narrativas é a reincidência no uso de palavras e citações em língua estrangeira, o que muito possivelmente seja parte do projeto empreendido pelo autor de se alinhar às proposições estéticas do surrealismo. Os trechos acima evidenciam semelhanças inegáveis entre os dois livros, percebendo-se diferenças muito sutis entre eles, o que confirma que, de fato, Jorge de Lima promoveu uma certa atualização entre as narrativas, embora tenha conservado parcela expressiva dos personagens. Sobre a intrínseca conexão entre os romances, Cavalcanti (1993) afirma que

Salomão e as Mulheres não foi para Jorge de Lima uma estreia, como romancista, frustrada. Pelo contrário, ele gostou das cenas descritas, do meio ambiente do seu velho burgo de infância, da paisagem de sua evocativa e marcante Madalena.

Daí ter contado a sua história, em duas versões, com a ação passada no mesmo lugar, com os mesmos figurantes, embora com desfecho diferente (p. 175).

Conforme mencionamos acima, alguns críticos sequer consideram *Salomão e as mulheres* como uma obra válida no universo criativo do autor, apesar disso, a correlação que se constitui com *A Mulher Obscura* não apenas valida seu romance inaugural como nos coloca diante de um escritor que tinha consciência plena de seu poder de criação e das técnicas de narrar, tendo em vista que a principal diferença entre os dois livros se projeta no plano formal. Por conseguinte, essa última obra reflete um processo de criação que regula boa parte das inovações a que se propôs Jorge de Lima no auge da primeira fase modernista, demonstrando que as duas últimas obras lançadas na década de 1930 se configuram de maneira mais tradicional.

A poesia de Jorge de Lima tem um alcance imenso em nossa literatura, o que se comprova com as inúmeras reedições de seus livros, com a presença de seus poemas em coletâneas e com o número massivo de estudos realizados sobre sua poética. Evidentemente, a sua poesia trata de questões muito pertinentes, integrando, inclusive, o que alguns pesquisadores denominam, atualmente, de poesia negro-brasileira. Contudo, concentrando-nos na dimensão romanesca de sua obra, percebemos que há uma intensa ligação de sua criação com os momentos mais relevantes de atualização da cultura nacional, tal como se verifica nas primeiras investidas do autor na ficção com *Salomão e as mulheres* e *O anjo*. É nítida a influência dos primeiros modernistas na jornada que o escritor alagoano empreende, observada na permanente ponderação quanto ao ato de criar e na ousadia de se dissociar de uma narrativa mais convencional, desaguando numa complexa teia intratextual que percorre toda a ambiência de seu romance e justifica a estrutura narrativa incomum se comparada a nossa ficção mais tradicional. Na verdade, Jorge de Lima colheu da complexidade estética das vanguardas que permearam o Modernismo a matéria

necessária para uma narrativa de caráter muito particular, tanto pelo debate permanente que mantem com a vida social brasileira, quanto pelas tensões formais que configuram seu estilo, levando à literatura brasileira um conjunto interessantíssimo de romances, personagens e temas.

Considerações finais

A vasta obra poética de Jorge de Lima bem como sua prosa são expressões claras do poder de inventividade do escritor alagoano, motivo pelo qual Bueno (2006) afirma que “acompanhar a obra de Jorge de Lima é andar por terrenos acidentados” (p. 219), reconhecendo sua ousadia por considerar que ele “foi o escritor brasileiro que mais arriscou, tentando de tudo e investindo sua força artística tanto nos grandes projetos quanto nas obras de circunstância” (p. 219). Entre os críticos que consultamos, certamente essa observação feita por Luís Bueno é das mais acertadas, pois o escritor lança-se avidamente no exercício da criação, aceitando trafegar pela senda inaugurada por Mário de Andrade e seus pares, inserindo-se livremente na revolução estética proposta pelos modernistas. Por outro lado, adentra os anos 1930 sem deixar de se projetar no que havia também de mais atual na época, o romance como pedra de toque no debate social acerca de temas muito sensíveis como a miséria, a fome, o descaso e a persistência da cultura do latifúndio.

Lançadas entre 1927 e 1939, as obras de ficção de que nos ocupamos aqui revelam que o autor transita com propriedade pelos domínios da prosa. Sem diminuir o valor de poemas como “O mundo do menino impossível” ou “Essa Nega Fulô”, devemos observar que a jornada de incorporação do instrumental vanguardista na prosa foi tarefa enfrentada por poucos, tanto que a produção de romances nos anos 20 não acompanha a larga produtividade de poemas. Os quatro romances de Jorge de Lima, localizados no recorte temporal que fizemos, são relevantes pela autonomia no âmbito da criação, o que lhe autoriza a reflexão constante de seu *métier* e o liberta das amarras formais que impelem alguns escritores a repetir o formato de obras consagradas do gênero.

O passo inicial do projeto ficcional de Jorge de Lima representado por *Salomão e as Mulheres* nos coloca diante de um tipo de prosa que atende a demanda da modernidade, especialmente se tomarmos como norte o manejo da linguagem, a presença de traços que remetem a gêneros típicos desse período como a prosa poética, as citações de “álbuns e cartas dos personagens, variando assim o foco narrativo que muda a todo momento, no desandar dos capítulos, por vezes até mesmo confundindo o leitor (VIEIRA, 2013, p. 08). Após essa experiência, os outros romances seguem o mesmo senso renovador d’*O Anjo*, cujo personagem é constantemente comparado ao filho pródigo, configurando a intertextualidade bíblica, enquanto o surrealismo se insere via linguagem com o uso abundante de vocábulos em franceses e de outros estrangeirismos, livremente embaralhados ao português. Jorge de Lima parece fascinado pelas tendências artísticas de seu tempo, pois ao adentrar nos anos 1930 escreve *Calunga*, romance que

apresenta um diálogo mais incisivo com a realidade desnudada por seus coetâneos, criticando, assim, as condições miseráveis da vida do povo, o latifúndio e as relações de poder que se forjam por meio de uma violência de natureza diversa. Por outro lado, *A Mulher Obscura* resgata o teor de contemplação perdido em *Calunga*, fixando na idealização da mulher, a Bem-Amada que figurou divinizada nas páginas d'*O Anjo*, uma aura que em muito lembra a introspecção dos romancistas católicos de 30.

Portanto, situado no cenário do Modernismo e, conseqüentemente, afetado por toda a carga revolucionária que reverberava dessa estética, o romancista Jorge de Lima se mostra comprometido com os novos instrumentais que lhe permitem rever seu próprio processo criativo, tal como o realiza em *Salomão e as mulheres e O anjo*, mas também retornando a uma concepção de prosa mais linear e contida com *Calunga e A mulher obscura*. Embora possamos afirmar que antes de Jorge de Lima o romance nacional já estivesse consolidado, sua contribuição para ampliar o quadro da nossa ficção é indiscutível, haja vista ser visível em suas narrativas uma interpretação muito particular das correntes artísticas que vigoravam em sua época, bem como uma percepção muito clara dos inúmeros problemas e mazelas que acometiam uma parte expressiva da sociedade. Jorge de Lima transita livremente entre duas tendências, a da renovação estética e a social, apropriando-se do que havia de mais intenso para que pudesse posicionar sua obra no cenário da literatura brasileira.

Referências

- ANDRADE, Fábio. *Posfácio*. In: LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres*. Curitiba: UFPR, 2006.
- BANDEIRA, Antonio Rangel. *Jorge de Lima - o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- BARBOSA, Alaor. *O Romance regionalista brasileiro*. Brasília: LGE, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Jorge de Lima poeta em movimento* (Do “menino impossível” ao *Livro de sonetos*). In: *Estudos Avançados* 30 (86) – Jan - Abr 2016. São Paulo: EDUSP, 2016. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142016.00100012>.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Literatura brasileira: origens e unidade (1500 – 1960)*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Maceió, AL; Salgema, 1993.
- CEREJA, William. *A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima*. *Teresa*, (3), 97-125. In: *Teresa* - nº 3. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- GROSSMANN, Judith. *Sítios Deleitosos de um Romance*. Posfácio. In: LIMA, Jorge de. *A Mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LIMA, Jorge de. *Salomão e as mulheres*. Curitiba: UFPR, 2006.

LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

LIMA, Jorge de. *Calunga*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Jorge de. *Melhores Poemas*. São Paulo: Global, 2013.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. 1º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. 175 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

TELES, G. M. O surrealismo na literatura brasileira. *Signótica*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 37-70, 2009. DOI: 10.5216/sig.v3i1.7237. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7237>. Acesso em: 7 nov. 2022.

VIEIRA, Leandro Otto de N. e Deus Vieira. *Jorge de Lima: prosa e modernismo*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras/Português) – Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal.

ENTREVISTA COM FÁBIO DE SOUZA ANDRADE SOBRE A OBRA DE JORGE DE LIMA

Entrevistado:
Fábio de Souza Andrade

Entrevistado por:
Alexandre de Melo ANDRADE
Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

Fábio de Souza Andrade é ensaísta, tradutor e crítico literário, pesquisando e orientando trabalhos nas áreas do modernismo brasileiro e europeu. Assinou a coluna *Rodapé*, na *Folha de S. Paulo*, entre 2005 e 2009. Professor Associado de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, é autor dos livros *Samuel Beckett: o silêncio possível* (Ateliê, 2001) e *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima* (Edusp, 1997), entre outros. Foi professor na Unesp e na Unicamp e professor convidado na Universidade de Paris 8 e na Freie Universität Berlin. Organizou antologias críticas da obra de Jorge de Lima (*Antologia Poética Jorge de Lima*, Cosac Naify, 2014 e *Poemas Negros – edição ampliada*, Alfaguara, 2016), bem como edições, posfácios e aparatos críticos a seu poema maior, a *Invenção de Orfeu* (Cosac Naify, 2013, e Alfaguara, 2017). Lidera o *GP Estudos sobre Samuel Beckett (USP)*. Do autor irlandês, traduziu *Esperando Godot* (Companhia das Letras), *Fim de Partida*, *Dias Felizes* e *Murphy* (Cosac Naify) e *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático* (Globo), além dos romances *Murphy* e *Watt* (Companhia das Letras).

- 1) Jorge de Lima tem sido comumente integrado à geração espiritualista do Modernismo brasileiro, ao lado de nomes como Murilo Mendes, Cecília Meireles e o Vinícius de Moraes da primeira fase. A revista *Festa* – importante veículo de divulgação de textos doutrinários e de produções poéticas da poesia mística – publicou três poemas de Lima, sendo dois da primeira fase (“Meu flos sanctorum”, edição 11, ano de 1928; e “Nordeste”, edição 13, ano de 1929) e um da segunda fase (“O destino da poesia”, edição 1, ano de 1934). Levando em conta que o grupo *Festa* interessou-se pela poesia mística no sentido de totalidade criadora e universalismo desprovido de crítica social, é possível dizer que a produção futura de Jorge de Lima atestaria um distanciamento dessas ideias para compor um misticismo mais aferrado às questões sociais?

Inegável que o catolicismo tem uma importância central na vida do homem Jorge de Lima e que essa importância se comunica com a sua obra. A relação com o Centro Dom Vital e o conservadorismo de Jackson Figueiredo, assim como com o grupo católico carioca de *Festa*, pode ser compreendida nesse âmbito. Mais revelador, me parece, contudo, seu vínculo estreito com uma vertente secularizada do misticismo na poesia moderna em aspecto mais universal; a transcendência vazia estudada n'As *Flores do Mal*; a religião da arte que ambiciona tomar para si o poder de unificação de sentido da experiência e a capacidade de explicação metafísica antes depositados na fé, um processo que precede o modernismo. Roger Bastide, excepcional crítico da poesia brasileira, foi fundo no assunto nos ensaios que foram reunidos na coletânea *Poetas do Brasil*, publicada pela Edusp, nos anos 1990, e retomados na monumental *Navette Literária França-Brasil*, antologia abrangente de sua obra de crítica literária voltada ao Brasil, organizada por Glória Carneiro do Amaral. Ainda que na primeira aproximação sistemática do poeta ao pensamento católico o aspecto conservador tenha prevalecido, marcado pelas polaridades ideológicas que marcaram a década de 1930, a própria prática médica e política – não a partidária, udenista e conservadora, mas aquela ligada ao assistencialismo às camadas mais desfavorecidas da população carioca – levaram a uma renovação da fé numa direção mais democrática e ecumênica, que certamente se refletiu em sua poesia. É preciso lembrar que, na poesia, Jorge de Lima nunca abraçou o engajamento direto. O que nele há de contestador e resistente, pouco conformista, é a forma lírica, difícil e hermética, recobrando camadas de experiência social de invenção estética; como Murilo Moura mostra em seu excelente livro sobre a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial, a presença direta dos horrores do conflito é discreta em Jorge de Lima, sem deixar de ser decisiva na atmosfera geral que perpassa sua produção a partir de final dos anos 1930.

- 2) Mário Faustino, em “Reverendo Jorge de Lima” (texto recolhido na coletânea *De Anchieta aos concretos*, organizado por Maria Eugenia Boaventura), diz que *A túnica inconsútil* é o livro “em que o poeta menos acerta. Ao contrário das outras, difícil é achar, nesta parte, um verso realmente válido, uma expressão realmente poética, i. e., formulativa, recriadora, reificadora.” O ensaísta pressupõe, ainda, que o livro parecia uma experimentação para obras futuras. Para você, qual a importância desse livro no conjunto da poesia de Jorge de Lima?

Na minha leitura, tanto *A Túnica Inconsútil* quanto *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* são livros de transição, que se sustentam em si, mas valem sobretudo porque neles o poeta experimenta uma nova linguagem, centrada na força de imagens ousadas, metáforas inconcessivas e pouco clássicas, em uma imagética enigmática que não tem precedentes em sua obra inicial. Não compartilho inteiramente do juízo de Mário Faustino, excelente poeta, ótimo crítico, mas que, herdeiro da crítica prática e interessada poundiana, não hesita, antes prefere as afirmações

sem meios tons, a força impositiva do dito polêmico (perco o poeta, mas não perco a frase). Acho que está coberto de razão quando preocupado com uma leitura do conjunto de obra do poeta, ele identifica nos dois volumes apenas um ponto de inflexão, sem desejar descartá-los em bloco; há poemas completamente realizados, já no espectro do estilo tardio, em ambos os livros.

- 3) Os *Poemas negros*, de 1947, tornaram-se referência para a produção poética brasileira, tanto pelos aspectos estéticos – dos quais a forte musicalidade é apenas uma traço – quanto pelos temas, como a absorção das esferas nordestinas (de que o poema “Nordeste”, que o poeta resgata de sua publicação na revista *Festa*, é emblemático), o trato conferido aos escravos (a exemplo de “Essa negra Fulô”, talvez o poema mais popular de Jorge) e a conjugação dos mais diversos sincretismos de que nossa brasilidade é constituída (explícita no poema “Democracia”). Por tratar-se de temas que têm sido recorrentes na literatura contemporânea, inclusive debatido pelos estudos culturais, de que modo podemos compreender a importância e a atualidade dos *Poemas negros*?

É preciso considerar os *Poemas Negros* em dupla perspectiva: por um lado, há a importância pioneira que tiveram quando surgiram, representando um alargamento do universo explorado pela lírica modernista na direção de aspectos cruciais da identidade brasileira, antes tabus, tocando no difícil dos afetos contraditórios que carregavam, em que pesem todos os limites de classe, ideológicos, que então definiam o projeto das primeiras gerações modernistas, hoje melhor conhecidos e expostos; por outro, não há como ignorar a renovação do olhar que sobre responsabilidade não nomeadas e culpas não redimidas, que persistentes chagas decorrentes do escravismo impõem à fruição dos poemas hoje. Ambos os aspectos não podem, nem devem ser negados ou apagados na nossa leitura atual do poeta. Muito ao contrário. É preciso elevar cada vez mais ao nível da consciência o que há de contraditório, revolucionário e conservador, a um só tempo, nos gestos de ruptura que marcaram o vinco que as gerações modernistas impuseram à cultura brasileira em seus momentos altos. Eivadas de marcas ideológicas, essas realizações formais têm também uma dimensão emancipadora, crítica, e têm nos obrigado a confrontar dimensões reprimidas da nossa identidade, capturadas sob a forma tensa e questionadora, não-conceitual, da imagem, conatural à percepção estética do mundo. Como muitos de seus contemporâneos, Jorge de Lima é uma figura politicamente complexa, profundamente marcada pelos acertos e erros de seu tempo. Mesmo que seus ensaios críticos e textos programáticos, penso, estejam muito aquém do que realizou como poeta (raiano, por vezes, a ingenuidade inócua, por vezes, uma confusão teórica e uma arrogância de classe hoje inaceitável, politicamente nefasta), tal como em Pound, Eliot ou Céline, o que nos causa repulsa em suas ideias políticas, também experiência impregnada de testemunho histórico e matéria de poesia, não deve resultar na recusa da força com que sua arte toca no mais profundo e temível em nós,

camadas de vivência histórica que devem ser revolvidas e expiadas. Alfredo Bosi já apontava o quanto o gume crítico da percepção singular e concreta da arte que não se banaliza infiltra de elementos contra-ideológicos, o que na superfície, enquanto valor de face semântico, passa por esposamento de um discurso retrógrado. A forma estética comporta uma afirmação e sua crítica tem esta capacidade quando realizada de maneira exigente. E Jorge de Lima é desta família artística, a dos inconcessivos.

- 4) Há uma tendência crítica que aproxima a *Invenção de Orfeu* ao estilo barroco. Você concorda com tal associação? Caso sim, de que modo isso se dá?

A obra final de Jorge Lima, em particular a *Invenção de Orfeu*, é extremamente esquivada às rotulações, à associação epigonal a estilos de época, *one of a kind*. Seu aspecto moderno e clássico a um só tempo nos faz pensar como o que monoliticamente rotulamos modernismo está composto por uma infinidade de vertentes, modernismos que se entrecrocavam. Se partilham um impulso crítico comum, bastante geral, que ainda não se esgotou, e está composto a um só tempo do enfrentamento das questões determinadas, técnicas e formais, legadas pela tradição, se têm em comum a fidelidade, há um impulso de ruptura, uma opção preferencial pela arte do não e do talvez, da mobilidade, da inconclusividade, estes modernismos adotam projetos próprios muito diversos. O impulso classificatório é indissociável do esforço de compreensão da novidade, mas não o esgota. As tentativas de definir projeto e alcance da *Invenção de Orfeu* passaram, em certo momento, por sua aproximação de outras obras latino-americanas cujo caráter expansivo, enrodilhado, enigmático, complexo e ousado sugeria afinidades com a linguagem barroca. O neobarroco de Severo Sarduy ou Alejo Carpentier tem evidentes afinidades com a combinação entre o simbólico e o alegórico na imagem complexa, órfica em primeiro plano no Jorge de Lima final. Mas reduzir a essas valências o épico-lírico de Jorge Lima pode obscurecer particularidades de sua relação forte com a tradição clássica e com o modelo bíblico, sua recapitulação pessoal, formal e temática, da história do enfrentamento de motivos centrais na cultura Brasileira pela tradição poética local. Não há como dizer o sucesso relativo ou o fracasso heroico, admirável de um poema como *Invenção de Orfeu*, sem enfrentar essas determinações singulares. Talvez a única forma de o definir seja a negativa, pelo que ele não é. Nesses termos, o neobarroco é apenas mais um dos ingredientes que se combinam na sua solução pessoal, bastante resistente, como tenho insistido, tanto à síntese quanto à simplicidade, à falta de dobras.

- 5) No posfácio da *Invenção de Orfeu* publicada pela Cosac Naify em 2013, você aproxima Jorge de Lima de uma “vertente órfica do catolicismo”. O que seria uma vertente órfica do catolicismo de Jorge de Lima? Em sua percepção, Murilo Mendes também compartilha dessa tendência lírica?

Mais uma vez, Roger Bastide me vem à lembrança. A transcendência vazia que responde à falência dos valores religiosos como elementos unificadores de uma visão de mundo impõe aos poetas a vontade de potencializar a dimensão encantatória da lírica, a capacidade utópica (e crítica) de plasmar na linguagem mundos alternativos, que aproximam o artista do modelo de um demiurgo. Ora, essa dimensão está presente e é central no mito de Orfeu, mas não apenas: integra com destaque a interpretação figural que atravessa a filosofia da história judaico-cristã (e suas realizações literárias); o que sugiro é que em seus melhores momentos, esse impulso místico secularizado, este gosto pelo mito, fecundou e fortaleceu a fantasia poética e a capacidade crítica da imagem em figuras como Jorge de Lima e Murilo Mendes, cada um deles segundo inclinações pessoais próprias, mas escrevendo em contexto comum.

- 6) Ao lado de Murilo Mendes, Jorge de Lima compôs uma linha do Modernismo a que normalmente a crítica se refere como a restauração da poesia em Cristo. Poderia falar sobre a relação pessoal entre Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ismael Nery e o projeto ético e estético de restauração de uma poesia em Cristo?

A vocação transfiguradora e totalizante atribuída à experiência estética, a determinação em enxergar o invisível sob a banalidade do visível na experiência cotidiana, a importância fulcral conferida ao choque, ao elemento revelador e epifânico que a arte comporta, o curto-circuito entre presente, passado e futuro que a força explosiva, diluidora de contornos, que a imagem poética carrega são elementos comuns ao projeto estético das três figuras que se aproximaram na cena intelectual carioca da primeira metade do século 20. A sensibilidade aguda, de matriz vanguardista (surrealista mesmo) ao revelar que semelhanças insuspeitas entre aspectos remotos da experiência guardam, assim como a recusa a toda forma de automatismo irrefletido que rege a submissão dos indivíduos e das massas às totalidades falsas, socialmente dominantes, os trilhos azeitados da máquina social, são elementos comuns à prática artística de Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ismael Nery. Na obra de todos eles, a aproximação da figura do artista ao elemento sacrificial que vertebra a paixão do Cristo, o artista como mártir e herói sacrificial rebelde, dá a medida da importância revolucionária conferida pelos três à linguagem, estética – poesia, pintura, música e dança – nas trajetórias individuais, na esfera biográfica e privada, mas principalmente no mundo; o impulso de liberdade que perpassa este projeto estético comum está fortemente associado a uma dissolução das fronteiras entre as artes, belas artes e literatura, literatura e música agindo em território comum, sem demarcações claras, emprestando e tomando emprestado artifícios e procedimentos umas das outras, bem como entre a vida vivida e a vida vicária da poesia, nisto reside sua dimensão crítica de um projeto vanguardista e coletivo, em certa medida, não expressamente político ou panfletário, mas tomado de um engajamento essencial.

- 7) Boa parte de sua produção crítica diz respeito ao Jorge de Lima da fase final – discussão que já estava no cerne de sua dissertação de mestrado (1993). Que elementos novos (ou expandidos) caracterizam essa produção final, quando comparada com suas obras anteriores?

Não teria dúvida em dizer que a grande marca de novidade no estilo tardio de Jorge de Lima é a radicalidade da imagem, uma complexidade, no entanto, tributária de um lento amadurecimento, de uma sucessão de variações temáticas e experiências formais, do acúmulo de circunstâncias diversas, biográficas e sociais, que se dá ao longo do extenso percurso que caracteriza a vida do poeta, desde a infância alagoana, até os últimos dias em seu consultório de poesia na Cinelândia carioca. Há em *Invenção de Orfeu*, extenso e último volume desafiador, que se convencionou chamar de testamento poético, não apenas um esforço de recapitulação da variedade formal que Jorge praticou ao longo da vida e do vasto material histórico e temático que o interessou, mas também um esforço *in extremis*, insistente e insatisfeito, porque não acomodado com a noção do ponto final, de reconfiguração da sua expressão, sempre aproximativa e tensa. Mais que um livro, *Invenção de Orfeu* é um campo de forças, campo de batalha de vetores formais e formulações épicas e líricas inconcessivas, que na sua aparente extensão invencível, guarda momentos de alta síntese impactante, mais que bastantes para justificar a sua importância.

- 8) Jorge de Lima é um dos maiores poetas do século XX do Brasil. Entretanto, recebe uma atenção crítica bem menor que aquela dispensada a poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Além disso, mesmo o livro considerado a obra maior do autor, *Invenção de Orfeu*, recebeu críticas restritivas de nomes como Wilson Martins, Augusto de Campos e Sebastião Uchoa Leite. A que atribui a menor atenção crítica ou mesmo a restrição crítica a Jorge de Lima?

A atenção que Jorge Lima recebe é flutuante, não apenas flutuante, mas feita de polaridades extremadas, amor e ódio, à semelhança dos oximoros desconcertantes que vertebram as imagens mais representativas da obra final. Amado no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, apesar da maré montante construtiva; relido esporadicamente pelos seus antípodas da geração da poesia marginal; silenciado ao longo dos anos 1980, para ser redescoberto pelo mercado editorial (a exemplo de Murilo Mendes), nos anos 1990 e 2010; seu lugar entre os maiores poetas brasileiros, merecido, não é consensual, longe disso. Muitas vezes, a recusa da sua poesia se dá pelas razões decorrentes de uma leitura empenhada, seletiva e ardilosa, que colhe na enorme variedade formal o que melhor serve ao projeto, crítico ou criativo, do eventual leitor (daí, a rejeição taxativa dos concretistas, por exemplo). Parece-me insuficiente e injusta esta forma de ler sua obra final em particular. Para melhor apreciá-la, não se deve cobrar coerência estrita,

sua novidade e interesse sendo decorrentes de uma disposição permanente para a renovação e a reinvenção de si, fazendo-se a *Invenção de Orfeu*, por exemplo, os poemas breves em forma fixa do *Livro de Sonetos*, todos em dobras, recusa do simples. À máxima ambição correspondem riscos à altura: as falhas são constitutivas e reveladoras de algo essencial na obra de Jorge de Lima. Sua apreciação mais justa e produtiva não pode abdicar desse ponto de partida; a marca moderna da sua poesia é justamente essa abertura ao magmático, ao metamórfico. A forma difícil em que resulta é uma tradução ativa da recusa ao imobilismo, conquista, e não uma acomodação a um pendor expressivo incontido.

- 9) João Cabral diz em mais de um momento que a poesia moderna é uma poesia de poetas para outros poetas ou críticos. Pensando nisso e na dificuldade de leitura de um livro como *Invenção de Orfeu*, qual o lugar desse poema hoje junto a leitores de poesia que não possuem uma formação especializada?

Invenção de Orfeu é, sem dúvida, um repositório da mais alta poesia, mesmo para aqueles que desconfiam de alguma forma de construção unitária no livro; na imagem de um dos versos mais conhecidos do poeta, é lugar de distribuição de poesia, poesia exigente e ambiciosa, que se destaca tanto pela melopéia, quanto pela estranheza das imagens, correspondentes ao intrincado da experiência contemporânea. Nesses termos, trata-se de lírica que obriga o leitor a pensar o papel da poesia no mundo contemporâneo, reconsiderar o clichê do senso comum que a ela atribui a pecha de descartabilidade inofensiva, ou assunto de nefelibatas. Não é um livro fácil, inclusive por seu aspecto múltiplo, programaticamente irresolvido: as leituras que autoriza são muitas, inclusive a que descarta a estrutura desafiante e recolhe antologicamente o mais acabado e imediatamente sedutor entre as várias formas breves incrustadas, os múltiplos sonetos, por exemplo, que nele estão abrigados. Impossível ficar totalmente insensível à tessitura sonora aliciante da melodia cuidada de seus versos, à sugestividade estranha das imagens que o compõem, à memória fragmentária e plural dos muitos brasis que levamos dentro de nós ali repercutidos. No limite, a poesia que se faz hoje, do slam aos poetas laureados, das vozes combativas às academias oficiais, é também de muitas vertentes. Neste panorama, Jorge de Lima faz falta e conquistou um espaço legítimo por direito. Trata-se, de fato, de um poeta que exige, e muito, do crítico e do leitor, mas a recompensa é farta.

- 10) Seria possível falar hoje em uma presença poética efetiva de Jorge de Lima entre os poetas contemporâneos?

No sentido de uma influência em linha direta como a que ele exerceu sobre muitos nomes nos anos 50 e 60 por exemplo evidentemente não, o peso que é a lírica modernista e sua poesia final tiveram sobre figuras como Mário Faustino, Roberto Piva e o grupo Paulista ao seu

redor ou o interesse que despertou por exemplo numa poeta aparentemente tão distante dele como Ana Cristina César hoje, não tem equivalente, mas não se trata de um poeta anacrônico porque na poesia não cabe Matar e enterrar. A novidade se faz de releituras cíclicas, do interesse surpreendente e de novos sentidos descobertos em autores que pareciam estar silenciosos sob o pó dos anos. Jorge de Lima permanece vivo, é questão de saber ouvir.

- 11) Jorge Lima foi um homem e um artista de várias faces. Poeta antes de tudo e sempre, foi também romancista, pintor, biógrafo, ensaísta, político e médico. Certamente essas faces se intercomunicaram e se interinfluenciaram. Delimitando essas relações, em que medida o poeta e o pintor dialogam entre si na obra poética e pictórica do autor?

A relação entre poesia e pintura na obra de Jorge Lima é íntima a ponto de suas experiências com as fotomontagens no pós guerra encontrarem continuidade no caráter desafiador das imagens em sua lírica final. A impregnação surrealista, o procedimento da colagem ou da montagem, mais que análogos homólogos, são comunicantes na literatura e nas artes plásticas. Um certo lirismo que lembra chagall também sugere uma sensibilidade aos temas populares, a memória campo e da infância atingidos de ares sinistros por vezes também atesta essa proximidade e é um traço do projeto moderno. Este passeio entre essa arte que oscila curiosamente entre a simplificação da forma e o hermetismo, a resistência que se fecha em copas contra a banalização da linguagem artística em meio a outras formas discursivas diluídas no cotidiano administrado, também nesse sentido a sua obra é notavelmente moderna.

Carta inédita de Jorge de Lima para Adolfo Casais Monteiro¹

Está por fazer a história das relações de Jorge de Lima com Portugal ou com a cultura portuguesa. E ela de modo algum se afigura desprovida de interesse, quer para portugueses, quer para brasileiros, quer para africanos de língua portuguesa; porque, além do mais, Jorge de Lima influenciou decisivamente, tal como Manuel Bandeira e Cecília Meireles, a poesia portuguesa, cabo-verdiana, são-tomense e angolana dos anos 30 e 40; que essa influência não cessou nos anos posteriores, quando passaram a ouvir-se mais as vozes de Drummond e de João Cabral, prova-o abundantemente a poesia de Ruy Belo; e não é necessário citar outros nomes.

O sucesso que Jorge de Lima conheceu a partir da publicação dos *Poemas* (1927), mas, sobretudo, do poema «Essa negra fulô» (1928), que passaria a fazer parte obrigatória de todas as antologias e de todos os recitais de moderna poesia brasileira, trouxe também a Portugal o grande poeta alagoano. É sintomático que José Osório de Oliveira ainda o não cite na sua *Literatura Brasileira* de 1926, onde já alude, por exemplo, a Cecília Meireles e a Tasso da Silveira. Na conferência *Poesia Moderníssima do Brasil* (Coimbra Editora, 1930), Manuel de Sousa Pinto ainda se lhe refere em termos breves e incorrectos: «Da mesma Paraíba veio, pela mão de Jorge de Lima [sic], no seu livro *Poemas*, este menino Jesus» (p. 21). Mas já em 1931 Jorge de Lima colaborava na *Presença* com o poema «O Filho Pródigo». Tratava-se do número 33, de Julho-Outubro: o mesmo em que Ribeiro Couto escrevia sobre «Dois poetas de Alagoas»; e no número 45, de Junho de 1935, aparecia um artigo, «Defesa da poesia», antecedido das seguintes palavras: «Jorge de Lima, grande poeta brasileiro que Portugal precisa conhecer e amar, envia-nos esta admirável defesa da Poesia. Que lha agradeçam todos os poetas!»; e no número 46, de Outubro de 1935, Alberto de Serpa (é de supor, pelas iniciais A. de S.), que no mesmo ano dedicara «a Jorge de Lima, grande poeta do Brasil» o seu livro *Descrição*, criticaria o romance *Calunga* (sobre o qual três décadas mais tarde uma cabo-verdiana viria a escrever uma tese, dirigida por Vitorino Nemésio); e no penúltimo número da referida «folha de arte e crítica» (Novembro de 1939) Adolfo Casais Monteiro criticaria o ensaio de Manuel Anselmo *A Poesia de Jorge de Lima*, que, sendo dum autor português, é dos primeiros estudos alentados sobre o poeta.

Não se pense, porém, que se quedou pela *Presença* a presença de Jorge de Lima em publicações portuguesas da década de 30, para não irmos menos longe no tempo e falarmos de revistas como *Távola Redonda* e *Árvore* (nas quais há inéditos do poeta) ou da *Antologia* que António Rebordão Navarro lhe consagrou em 1965. Por exemplo, no 2.º número de *Descobrimento*

1. Texto publicado originalmente em *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, n.º 50, Jul. 1979, p. 61-64.

(Verão de 1931) vem uma nota não assinada (mas decerto da autoria do secretário de redacção, administrador e editor José Osório de Oliveira), que dá Jorge de Lima como «um parnasiano de talento que se converteu ao modernismo, escrevendo coisas como o ‘Poema de duas mãozinhas’, duma emoção mal disfarçada pelas notas: pitoresca, infantil e humorística, tão queridas dos novos poetas» (pp. 315-316). Nos n.ºs 1 e 7 da *Revista de Portugal* de V. Nemésio, respectivamente de Outubro 1937 e de Abril 1939, são inseridos poemas de Jorge de Lima; e no n.º 8 (Julho 1939) Albano Nogueira critica *A Túnica Inconsútil*, assim como no n.º 9 (Janeiro 1940) faz a recensão do referido ensaio de M. Anselmo. E na *História Breve da Literatura Brasileira* de José Osório de Oliveira, publicada em 1939, o seu nome aparece já várias vezes. Poucos anos depois, Jorge de Lima colabora também na revista *Atlântico*, que, curiosamente, reproduz três quadros dele (no número 5 da nova série).

É na década de 30 que, certamente por intermédio de Ribeiro Couto, Jorge de Lima se relaciona epistolarmente com modernos escritores portugueses, com quem também troca livros (e alguns dos quais até viria a conhecer pessoalmente). Entre eles, estão naturalmente os homens da *Presença*, e em particular os seus diretores. A propósito, conviria lembrar coisas como estas: que a inquietação religiosa dos presencistas interessaria decerto a um homem tão profunda e inquietantemente religioso como era Jorge de Lima; que Alberto de Serpa viria a representá-lo bem na sua antologia *As Melhores Poesias Brasileiras* (Lisboa, 1943), atribuindo-lhe poemas «cuja pujança poética resistirá a todos os embates do que vier», e sobre ele escreveria a «Lição vinda dum arranha-céus» do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1954); e que João Gaspar Simões teria a honra de prefaciar a primeira edição (1952) desse enorme livro enorme que é *Invenção de Orfeu*, que nenhum jovem poeta que se preze deveria deixar de ler.

Como é de supor, Adolfo Casais Monteiro não constituiu uma excepção – ele que desde 1932 se interessara especialmente pela literatura do país onde viria a viver largos anos e a morrer. A carta que a seguir se transcreve testemunha-o bem, pois pressupõe a existência de outras, e a duma relação que não era nem esporádica nem desatenta.

Essa relação é possível que date desde o tempo da primeira colaboração de Jorge de Lima na *Presença*, mas deve ter-se intensificado a partir da publicação do ensaio de Casais Monteiro «Um grande poeta do Brasil: Jorge de Lima» na revista *Portucale* (vol. VII, n.º 41-42, Setembro-Dezembro de 1934), ensaio que veio a incluir, com cortes e uma introdução, e sob o título simples «Jorge de Lima», no volume *Figuras e Problemas da Literatura Brasileira Contemporânea* (S. Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972), onde também inclui o texto «A perigosa enumeração», provocado por Jorge de Lima. Casais publicaria ainda, no *Comércio do Porto* de 26-I-1954, um «in memoriam» do autor de *Invenção de Orfeu*, falecido cerca de dois meses antes. Jorge de Lima correspondeu à simpatia do primeiro dos textos de Casais (o segundo era, por sinal, pouco lisonjeiro – e injusto – para o autor brasileiro, como já em tempos notou Fernando Cristóvão, no *Colóquio/Letras*, n.º 19, 1974, p. 96) com o artigo «A moderna crítica em Portugal»

(*Diário Carioca*, 10-XI-1935), a que adiante se fará maior referência (v. nota 2); e dedicaria a Casais o poema «Os trezes dias a caminho do deserto» de *A Túnica Inconsútil*. Aliás, Casais seria o primeiro dos escritores portugueses contemplados na dedicatória do *Livro dos Sonetos*, sendo os outros Alberto de Serpa, Carlos Queirós, João de Barros, João Gaspar Simões, José Osório de Oliveira, José Régio, Maria da Saudade Cortesão e Vitorino Nemésio.

Porque a carta de Jorge de Lima também documenta o interesse e a simpatia que ele sempre manifestou pela cultura portuguesa, antiga e moderna (dos cancioneiros e de Camões aos contemporâneos), erudita e popular. Não se esqueça inclusivamente o que muitos críticos e historiadores da literatura brasileira têm ignorado: que entre as obras do escritor alagoano, tão bom conhecedor do ruralismo do seu povo, que aliás é dos mais fiéis guardadores, no Brasil, das tradições populares portuguesas, se conta a antologia intitulada *Os Melhores Contos Rústicos de Portugal* (Rio, Ed. Dois Mundos, 1943), para a qual escreveu um interessante prefácio, e em que inclui textos de Raul Brandão, Ramalho Ortigão, Pedro Ivo, Teixeira de Queirós, Trindade Coelho, D. João da Câmara, Antero de Figueiredo, Brito Camacho e José Loureiro Botas. Nem se esqueça que desde a primeira adolescência Jorge de Lima se habituara a ler ou a ver escritores e contistas portuguesas, como o sugere a carta que em 28 de Setembro de 1953 dirigiu a João de Barros: «[...] já em 1912, tudo que vinha do seu privilegiado cérebro e do seu generoso coração me dava particular interesse e, sobretudo, encantamento. // A página cuja cópia lhe enviei reproduzindo os seus belos versos, foi publicada na revista *O Gato*, semanário de crítica e caricatura que fundei em 1910 e que, naquela distante época, pela novidade e, talvez, pela irreverência, despertou algum interesse. // Foi inspirado na arte de humorismo de *L'assiette au beurre* [jornal de Paris onde colaborava Leal da Câmara] e *L'asino*, essas admiráveis publicações de ruidosa vida, no começo do século, que lancei, sob o pseudónimo de Hugo Leal, o meu modestíssimo álbum de caricaturas, cujas gatimanhas tristemente se distanciaram das que lhe deveriam servir de exemplar modelo...» (in *Cartas a João de Barros*, selecção, prefácio e notas de Manuela de Azevedo, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, p. 332).

E já agora, não se esqueça também que Jorge de Lima fez parte, com Bandeira, Murilo Mendes e Cecília Meireles, da comissão promotora dum banquete de homenagem a Aquilino Ribeiro, realizado no Miramar Palace do Rio em 29 de Maio de 1952. O autor de *Invenção de Orfeu* morreria no ano seguinte.

Arnaldo Saraiva

Meu caro Adolfo Casais Monteiro,
eu vi logo que o seu silêncio tinha motivo justo. Por isso não estava reparando, não. Você receba meus pesames pela morte de Leonardo Coimbra¹. O artiguete que escrevi sobre sua crítica foi coisa feita na redação do «Diário Carioca» apenas para satisfazer um lançador de copyright². Você é credor de estudo verdadeiro, longo, ótimo, como você merece. Felizmente os outros jornais dos Estados transcreveram o artigo sem tantos erros de revisão. Agora mesmo estou recebendo um recorte enviado do serviço «Lux»: é um jornal do Acre que estampa a minha apreciação sobre você com uma nota interessante de tão mal escripta. Li ultimamente um bom livro de poemas «Desaparecido»³. Qual o seu novo livro? Essa ideia de semanário que pretende tirar em breve, acho ótima, principalmente tendo um alto espírito como o seu á testa⁴. Aceito o convite que me fez. Os nomes de Mario, Couto, Tasso⁵ não podiam ser melhores. José Lins do Rego, Andrade Muricy também muito bons. O endereço de Muricy é o mesmo de Tasso. O de Lins é o mesmo meu endereço. Elle vem diariamente á minha casa. Afinal, quando sai o grande semanário? O plano que me enviou é bem bom.

Espero que não haja tão cedo outro motivo serio para você interromper a nossa correspondencia. Gosto de conversar com você. Um abraço de seu admirador amigo:

Rio, 5.I.36

Jorge de Lima

Notas

1. Leonardo Coimbra faleceu num desastre de automóvel em 2 de janeiro de 1936 – três dias antes de escrita esta carta, o que parece sintomático do conhecimento que Jorge de Lima teria das relações que ligavam Casais Monteiro ao autor de *O Criacionismo*. E na verdade sabemos como foram estreitas tais relações, que terão começado possivelmente quando Casais Monteiro, cerca de vinte e cinco anos mais novo que Leonardo Coimbra (nascido na Lixa em 1883), frequentou a antiga Faculdade de Letras do Porto, que Leonardo ajudara a criar e prestigiara como professor, mas que mais se estreitaram nos últimos meses de vida do inditoso filósofo, quando este passara a dar aulas no Liceu Rodrigues de Freitas, também no Porto, onde foi colega do mesmo Casais, que aliás se formara em Ciências Histórico-Filosóficas. Homem superior pela inteligência, pela personalidade moral e também pela palavra fácil e brilhante, Leonardo criou uma série de discípulos, entre os quais se poderia contar Casais Monteiro (visado, como outros, no texto que Jorge de Sena incluiu no seu *O Reino da Estupidez*, Lisboa, 1961, sob o título Fragmento de uma crónica perdida referente às ‘Origens da Filosofia Portuguesa’»). Não é de estranhar, pois, que Jorge de Lima lhe enviasse os pêsames pela morte do que fora seu mestre, seu colega e seu amigo.

2. Trata-se do artigo intitulado «A moderna crítica em Portugal», publicado no *Diário Carioca* de 10 de novembro de 1935, e que começava assim: «A moderna crítica literária exercida em Portugal por José Régio e João Gaspar Simões (lembro principalmente a marginália do livro *Ciúme* de António Botto) atingiu nos escritos de Adolfo Casais Monteiro a sua maturidade, sendo este o mais jovem de seus críticos. Poucos livros tão sábios e tão simples existirão no momento actual de toda a literatura europeia como esta grande obra – *Considerações Pessoais*.»

Todavia, o artigo quase não falava da crítica portuguesa e do livro de Casais, porque se entretinha sobretudo a criticar a crítica brasileira («Ah! Quando nos dará o Brasil um crítico tão moço quanto Adolfo Casais Monteiro?» – assim terminava), e em particular os críticos de «pequenos detalhes» gramaticais e os que se satisfaziam «com os detalhes biológicos do homem, com a unilateralidade de suas premências económicas ou políticas sem descobrirem a existência profunda da criatura». Curiosamente, a última parte do artigo incidia até sobre o *Ulisses* de James Joyce; e as palavras que lhe dedicava («Ulisses é uma suma, é a síntese do homem contemporâneo»... «Romance, poema, ensaio»...) – que são também das primeiras que no Brasil se publicam sobre o genial irlandês –, revelam bem o «olho clínico» de Jorge de Lima (que aliás era médico de profissão), assim como as suas preocupações com a complexidade psicológica do homem moderno.

3. Trata-se do conhecido e apreciado livro de Carlos Queirós, que o publicou em 1935. A Carlos Queirós dedicaria Jorge de Lima o «Poema às ingenuas meninas» publicado na *Presença*, n.º 51, de Março de 1938.
4. Não sabemos exactamente de que projecto se tratou. O que sabemos é que Casais Monteiro, que em 1930 co-dirigia a publicação bem portuguesa *Princípio*, do Porto, e que no ano seguinte passaria a co-dirigir a *Presença*, que, graças a ele e a Ribeiro Couto, se interessaria pela publicação de autores brasileiros, viria em 1946-1947 a co-dirigir o semanário *Mundo Literário*, também muito atento aos escritores e artistas brasileiros: é aliás no 2.º número deste jornal (18 de Maio de 1946) que se publica o artigo de Gilberto Freyre «Jorge de Lima e o Movimento do Nordeste». Lembre-se que, ao longo do século XX, tem havido sempre intelectuais portugueses empenhados na publicação de revistas culturais luso-brasileiras: alguns projectos chegaram mesmo a ser concretizados (inclusive na década de 30): pense-se nas revistas *Orpheu* e *Atlântida*, na *Presença*, no *Descobrimento*, na *Revista de Portugal*, no *Atlântico*, e, já agora, no *Colóquio/Letras*.
5. Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Tasso da Silveira.